Andre Malraux

saturn.
eseu despre goya

Traducere de D. ŢEPENEAG
EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1970

Andre Malraux SATURNE Essai sur Goya La Galerie de la Pleiade ; N.R.F. ©
Andre Malraux 1950

Coperta I: GOYA. *Saturn devorîndu-şi fiii* **(Prado)**

CUVÎNTUL AUTORULUI

Deşi cartea aceasta nu face parte din *Psihologia artei* ea va avea aceeaşi înfăţişare, deoarece reproducerile joacă aci acelaşi rol. Ele nu ţin cîtuşi de puţin de ceea ce lucrările istorice numesc ilustraţie: nu însoţesc descrierea operelor ci o înlocuiesc şi, ca imaginile dintr-un film, uneori se vor sugestive prin cadrajul şi prin succesiunea lor.

Aşa cum în *Psihologia artei,* presupun cunoscute principalele linii de dezvoltare din istoria artei, presupun şi aici cunoscute viaţa şi opera lui Goya. Numeroase tablouri tuturor familiare, cum e de pildă *Familia lui Carol al IV-lea*, au fost lăsate deoparte. Obiectul lucrării mele e altul decît al biografiilor, sau decît al «lucrărilor de ansamblu» încă provizorii, dar excelente. Eseul acesta încearcă să răspundă problemelor ridicate de scurta mea prefaţă la *Desenele* din ediţia Skira, pe care le vom reîntîlni aici. Aproape toate operele pe care le vom privi, după ce vom fi isprăvit *Preliminariile*, au fost mai mult sau mai puţin secrete. Vînzarea *Capriciilor* a fost oprită; nici *Dezastrele* nici *Disparatele* n-au fost puse în vînzare în timpul vieţii lui Goya; picturile din ciclul *Casa surdului* au fost cunoscute doar de un mic număr de persoane. Această vehementă predică abia dacă a fost rostită iar Goya ca şi Pascal a cunoscut celebritatea dar n-a fost considerat genial decît după moarte. Genialitatea lui nu e numai de a fi renunţat la voinţa de armonie şi de a fi anexat la opera sa şi oroarea: ci de a fi găsit un stil egal marilor stiluri religioase. Pe acesta am încercat să-l analizez aici.

LUI PASCAL PIA

I. PRELIMINARII

Nici un talent nu pare mai spontan decît al său.

El îşi va născoci laolaltă visele şi realitatea, stilul şi chiar acea întrerupere în prelingerea penelului după care-i recunoşti scriitura de la prima vedere. Şi cînd te gîndeşti că a trebuit să ajungă la patruzeci de ani pentru a deveni Goya. . .

Cu toate acestea şi el, ca şi toţi pictorii tineri din vremea sa, desenează la început în maniera italiană. Cu grijă şi cu strălucire. Ce e cursiv în stilul său dintîi nu e străin de stilul baroc: aceeaşi ostilitate faţă de contur, acelaşi gust pentru accente. Dar nu aceleaşi accente.

Fără îndoială, văzuse la Roma pînzele lui Magnasco, celebru încă. A putut găsi acolo un decor picaresc, gustul pentru obiecte din ghips, pentru maimuţă, pentru pana de cocoş, supliciile din peisajele lui Piranesi — un univers de comedie italiană, transcrisă cu o scriitură superioară celei a lui Callot, care începea cu caraghioslîcuri şi sfîrşea cu Inchiziţia. înaintea lui, Magnasco descoperise în ce fel moartea e avantajată de mascaradă, bănuise efectul bonetei derizorii a Inchiziţiei pe un chip torturat. Talentul său năzuia însă către decor; trecînd de la mască la tortură, prin intermediul şarlatanului şi al bărbierului, pe toţi îi acompania cu o muzică de carnaval de Veneţia, îi poetiza într-atît încît îi scăpa de dramă. în faţa Italiei, limbajul celei mai măreţe Spanii e totdeauna acelaşi: în Roma aceea unde El Greco regretase că Michelangelo n-a 9 ştiut să picteze, unde Velâzquez nu spusese despre Rafael decît: «Nu-mi place de loc», ţi-l poţi închipui pe Goya gîndind în faţa unei *Inchi^iţii* de Magnasco sau din şcoala acestuia: « Ce reuşit ar fi, dacă ar fi adevărat» . . .

Ideea de adevăr în pictură e cel puţin confuză. Şi nimic din Magnasco nu trece în pînzele lui Goya, cînd acesta se întoarce din Italia. El afirmă că n-a avut decît trei maeştri: natura, Velâzquez şi Rembrandt. Oare la el natura înseamnă adevărul? De natură nici nu se sinchiseşte: trebuie să-i cercetezi opera pînă la ultima gravură ca să găseşti acolo un arbore. Universul său e făcut din oameni şi din pietre. Adeseori o arcadă care te obsedează, umbră avînd ceva din pod şi din pridvor, dar mai ales din tainiţă; alteori stîncă îndepărtată, un loc înalt de legendă cu diavoli; sau acele aride apariţii de oraşe arabe cu clopotniţe catolice, ivite în lumina de judecată de apoi a *Execuţiilor din trei mai*. Deşi n-a pictat ruine, la el oraşele apar ca nişte spectre: numai la el.

Pe fondul acesta de piatră —- arcadă, zid, închisoare— totul aparţine omului. El e «natura» la care se referă. O «adevărată» Inchiziţie ar fi fost o scenă care să nu se limiteze la decor, un supliciu care să vrea să spună ceva.

Să distrugă arta decorului şi a voluptăţii, dacă murea la treizeci şi cinci de ani, întrucît am mai spune că asta îi era menirea? Ar fi fost un decorator baroc, ca atîţia alţii, un portretist uneori ieşit din comun; autorul unor schiţe de tapiserie de o savoare tulbure care nu le-ar putea întrece pe cele ale lui Francesco Bayeu dacă n-am căuta în ele primele îngăimări ale unui limbaj mai tîrziu decisiv. Care geniu nu-şi salvează începuturile? Nu putem privi desenul unei mantile fără să ne gîndim la el...

Schiţele sale sînt fermecătoare: din ce în ce mai fermecătoare, de la primele şi pînă la cele ale *Alamedei*[1] ducelui de Osuna. Se ştie prea bine.
A regăsi ceea ce e esenţial la *Contele de Orga* în tablourile lui El Greco din Veneţia, la *Iluziile pierdute* în *Jane cea palidă*, devine pînă la urmă derizoriu. Mai ales că puţinele tablouri lăsate de Goya în maniera dintîi tind să cuprindă aceste schiţe în nişte opere magistrale, să apropie *Umbrela de soare* de *Tinerii* din Lille. Tapiseriile astea nu sînt totuşi decît nişte tapiserii, supuse legilor unei arte pe atunci decorative; Goya de aici seamănă mai mult cu Bayeu decît cu Goya cel din *Casa surdului*. Spaniolizează — în modul cel mai inutil strălucitor, dacă te gîndeşti că va fi unul din maeştrii picturii mondiale — lumea veneţiană şi cea a Serbărilor Galante. Cu cîntăreţi din ghitară nebărbieriţi, tauri cu coada în vînt şi nişte Figaro care-şi întind sub tricornuri braţele de comedianţi. Tapiseria cere tonuri pure, rosurile strălucitoare din *Negustorul de veselă;* iar el urmăreşte totodată o strălucire care ne încîntă (i-am uitat pe rivalii săi spanioli şi pe contemporani) fără s-o întreacă însă pe aceea din *Maimuţele* din Chantilly, şi fără să valoreze prea mult în faţa lui Fragonard sau a lui Watteau, precum şi o tulbure aprofundare a lumii sale teatrale, o părăsire a farmecului pentru tonurile plumburii din *Zidarul rănit*. N-am îndrăzni să-l comparăm cu Guardi. Şi el va fi Goya.

Ca şi Bayeu, el se supune în schiţele sale (aşa cum îşi detaşează portretele de pe fondul lor) acelei ceţe aurii a intergolurilor de unde se desprind ruine şi catarge, pe care le va glorifica mai tîrziu Turner. Realismul lui de atunci constă în a picta, idealizîndu-le printr-o graţie puţin stîngace, personaje reale pe fonduri oarbe. Umbrele lor estompate le fac să se rotească. Iar cînd această artă vrea să scape de scenele specifice tapiseriilor, cînd dispare eclerajul de rampă şi totodată fondul de decor, caracterul ei minor devine izbitor. O singură dată, Goya încearcă (ceea ce mai fusese încercat înaintea lui de cîţiva pictori gotici în detaliile peisajelor) să echilibreze, prin bogăţia de materie a tonurilor sale limpezi, petele întunecate ce se desprind dintre acestea. Aşa e *Cîmpia de la San Isidro,* triunghi răsturnat şi întunecat al mulţimii prinse între două prim-planuri de argilă luminoasă. Subiectul era la modă, dar Goya îl tratează cu o amploare şi cu un accent cu totul noi. El dă culorilor sale luminoase greutatea celor întunecate prin bogăţia unei materii care ţine de culorile tablourilor suprasaturate ale lui Velâzquez, de machiaj şi de vernis. Nu mai pictează o schiţă ci un tablou. Şi întîietatea acordată acestei materii specifice, care înlocuieşte o reprezentare, respinge ceea ce în schiţele şi în pînzele sale aparţinea pînă atunci «viziunii obiective»; ceea ce supusese materia pictată materiei reprezentate, ori seducţiei. Nu-i uşor să-ţi închipui accentele lui Manet într-un tablou de Rafael. Pînă atunci, libertatea scînteietoare a tuşei (care pe nedrept e numită impresionistă) nu fusese decît aceea a tapiseriei. Acum el vrea să înlocuiască cu tablouri spectacolele sau decorurile. Metamorfoză care nu e posibilă fără tranziţie. Chiar dacă nu-i decît o schiţă, *Cîmpia* nu datorează nimic culorilor Veneţiei, în schimb datorează mult spiritului ei. Existaseră Magnasco, predecesorii şi imitatorii săi; existase

---

[1] Alee cu plopi (în spaniolă în original) (n.t.).

Guardi; existase şi Hals, pe care se pare că nu l-a cunoscut îndeajuns — şi asupra artei căruia pesemne că s-ar fi înşelat pentru că mai exista şi Velâzquez.
Pe acesta din urmă îl cunoştea bine. Nimeni altul nu fusese mai sensibil la această regească plăcere de a picta, la anexarea lumii efemere a Granzilor prin puterea invincibilă a tablourilor. Dar arta aceasta, care nu scapă de o încăpăţînată discreţie decît prin neglijenta prezenţă a geniului, rămînea în acord cu lumea pe care o zugrăvea. Nu i se substituia: părul infantelor blonde era tuşă, dar şi şuviţe care se pot mîngîia; rochiile lor erau tot tuşe, dar şi mătăsuri; şi slăvea prin culoare funebra sa Spanie, aşa cum Rafael slăvise prin desen Roma triumfătoare. Dar nu să slăvească vroia Goya: între pictura lui Velâzquez şi a sa, un cuvînt capital încetase să mai fie la modă: maiestate.
Europa întreagă îl înlocuise prin farmec. Dar pictura, la Guardi ca şi la Fragonard, ca şi la englezi, lupta cu armele ei de odinioară împotriva ilustraţiei ameninţătoare; iar o schiţă nu e un tablou. Prin ce cuvinte s-ar putea exprima ceea ce desparte pictura de gust, pe Guardi de Bayeu; *Finette, îmbarcarea spre Cythera, Adunarea cîmpenească* sau *Lecţia de dragoste* ale lui Watteau, de *Culesul viilor*, sau chiar de *Soldatul şi tînăra femeie*, una dintre cele mai bune schiţe ale lui Goya? *Indiferentul* de *Umbrela de soare*? Pitorescul spaniol nu-i este propriu lui Goya, nu-l exprimă încă: acesta fusese presimţit de Viladomat, e sensibil la Camaron, la Carnicero, Manuel de la Cruz, Paret, Castillo; la Bayeu şi mulţi alţii. *Felele1* (care nu poate fi nici măcar reprodus lîngă o pînză de maestru) ne reţine atenţia mai ales pentru că se leagă de viitorul lui Goya luat în întregime; a-l pune alături de un mare *tablou* contemporan sau în acelaşi spirit, de Guardi, de Fragonard, de Hogarth, de Watteau — sau alături de celălalt *Velele*, admirabil acesta, din *Disparates*[2] — e aproape derizoriu, şi arta aceasta a lui Goya nu era atît de ambiţioasă. Există în schiţele sale delicate combinaţii de culori, ba chiar, în *Zidarul* şi în multe altele, combinaţii noi; pictura nu e însă numai o paletă. Toţi marii artişti ai bunului gust ştiu cît e de efemer acesta, şi încearcă să-l aprofundeze pînă ce-i vor găsi ceea ce e veşnic în el. Pentru a-şi da seama cît de fragilă e arta din schiţele sale, Goya n-are decît să o confrunte cu cea din *Cîmpia.* Şi desigur că şi el o consideră minoră, şi nici nu-i era uşor să scape de ea, decît în portrete.
Aici, vrea să fie pictor. Rămîne scînteietor în multe din ele, dar prin această scînteiere urmăreşte din ce în ce mai puţin să placă. Farmecul lor, puţin englezesc la început, se va despuia uneori ajungînd pînă la cea mai înaltă poezie: culoarea lor, pînă la austeritatea strălucitoare a Spaniei. Rosurile din *Copilul Soria*, din micul *Manuel Osorio* nu mai aparţin bunului gust. Din toată opera lui Goya de pînă la patruzeci şi cinci de ani, doar aici se întrezăreşte geniul. în rest: artă religioasă care n-are de-a face cu religia, panouri strălucitoare de pus deasupra oglinzii cu subiecte naţionale, rustice şi galante — moda timpului...
1792. Boala va mătura toate aceste vise, precum Revoluţia, ceva mai tîrziu, modelele lor. Goya se descoperă infirm. Crede că, aşa spun prietenii, din vina lui. Surd deocamdată, se teme să n-ajungă şi orb. A intrat în iremediabil. Murise unul din fermecătorii artişti ai secolului al XVIII-lea.

I. CAPRICII?

Pentru ca să-şi dea seama de geniul său, trebuie să aibă curajul *să nu mai placă*. Izolat de toţi din pricina surzeniei, el descoperă vulnerabilitatea spectatorului, învaţă că pictorul n-are de luptat decît cu el însuşi pentru a ajunge, mai devreme sau mai tîrziu, să-i învingă pe toţi. Singurătatea, spune el, «îngăduie observaţia». Să observi ce? Pictează pentru Academia din San Fernando: *în- mormîntarea Sardelei, Nebuni, Flagelatori.* «Pentru a-şi ocupa imaginaţia, chinuită de priveliştea nenorocirilor care se abătuseră asupra lui»; şi crede că a vrut «doar să perpetueze mărturia adevărului».

N-ar fi fost mai puţin adevăr în a picta o femeie trecînd pe stradă. . . Ceea ce se numeşte realismul lui Goya, acesta nu îi e dat, cum pretind toţi — şi chiar el însuşi! — de observaţie, cît adus de fantastic. Tonul scenelor populare din tapiseriile sale ne reţine mai mult decît cel din scenele italiene, pentru că e mai aspru (Spania e Spania) şi pentru că-i adăugăm pe cel al geniului său de mai tîrziu. Dar toate aceste scene, ca şi aproape tot ce se numea pe atunci popular, au prea puţin de a face cu poporul, şi foarte mult cu comedia. Şi cînd pe neaşteptate pictează într-un mod pătrunzător un chip de femeie bătrînă, succesiunea tablourilor ne face să bănuim că nu în faţa modelelor şi-a găsit tonul, ci în timp ce grava vrăjitoare. Pînă la patruzeci şi cinci de ani, făcuse puţine gravuri şi majoritatea lor reproduceau tablouri. Nu încape îndoială că singurătatea l-a împins spre gravură. Gravează pentru el însuşi, aşa cum va picta şi figurile din *Casa surdului;* nu va publica nici *Dezastrele războiului*, nici acele *Disparates.* După ce se îmbolnăveşte, gravurile pot fi comparate, în ceea ce priveşte calitatea şi întinderea, cu tablourile pictate. Mai întîi gravează cele optzeci de *Capricii.*

Dar ce e un *Capriciu ?*

Ilustrarea unei legende? Majoritatea acestora au fost adăugate desenelor. Uneori sînt simple interjecţii, alteori chiar comentarii. «Bravo! —Cine l-ar fi crezut! — Iată-i, cît de serioşi sînt! — Drum bun! » în josul gravurilor, «Pare femeie cumsecade! — Puţin ne pasă!» în josul desenelor, evident se nasc din imagine, nu o cheamă. Şi frecventul « acesta»: « Aceştia cred în păsări — Asta o ştie bine — Asta are multe rude...» marchează uimirea lui Goya în faţa unor personaje care îi sînt pe jumătate străine. Aşadar cine îl poate lua drept un ilustrator? Literatura îl ilustrează pe el. Desenează parcă în vis şi chiar va afirma, în *Viziunile unei nopţi*, că-şi desenează visele. Dar noaptea nu e atît de raţională; e de ajuns să-şi precizeze coşmarele, şi observăm că ajunsese din pricina asta să-şi viseze desenele. Geniul acesta e obsedat de propriile-i creaţii, iar visele sale prea precise seamănă mai mult cu nişte desene, decît desenele cu nişte vise. . .

De altfel el îşi însoţeşte cu comentarii figurile, după ce a gravat legenda care le explică. Sub zborul demonilor din *Drum bun,* va nota: «Unde se duce oare cohorta aceasta de diavoli care face să răsune văzduhul de ţipetele lor?» Le clasează:

« Aceştia de aici, notează el sub planşa *Strigoilor,* sînt de alt soi: veseli, amuzanţi, serviabili, poate mai puţin lacomi şi înclinaţi să-şi facă coteţe; la urma urmelor, nişte omuleţi cumsecade». « Dacă n-aţi fi venit de loc, scrie el mai puţin ironic sub o altă planşă, n-ar fi fost nici o pagubă...» Unele

fraze intrigă şi mai mult: «E curios că neamul ăstora nu binevoieşte să se lase văzut decît noaptea şi doar pe întuneric. Nimeni nu ştie unde se închid şi se ascund ziua. Oricine ar fi fericit să descopere o vizuină de strigoi, să pună mina pe ei şi să-i arate într-o colivie etc.» Nu sînt cuvintele cuiva care le e stăpîn. Prin «fantezii» el înţelege mai ales lucruri imprevizibile. Mai degrabă primeşte toate aceste imagini decît le premeditează. Şi nu atît imagini de vis cît de reverie. . . De secole, erau izgonite. Pe atunci albumele se justificau deseori printr-un subiect comun: privelişti dintr-un oraş, desfăşurarea unui episod biblic, chiar şi cele ale lui Piranesi sînt culegeri de privelişti imaginare. Ce datorează Goya acelor *Capricci* ale lui Tiepolo? Nici măcar cît datorează *Sala nebunilor* tapiseriilor sale. . . Deşi n-a vrut să admită că ar «ridiculiza defectele particulare ale unora sau altora», arta lui era atît de deconcertantă, iar publicul atît de deprins să judece un artist mai degrabă decît să-l priceapă, încît timp de cincizeci de ani *Capriciile* au fost luate drept scene de moravuri amestecate cu fantezii. S-a remarcat mai tîrziu că sînt două cărţi care se succed: prima, planşele 1 la 43, cuprinde aproape toate scenele aşa-zise de moravuri; a doua, care începe cu *Somnul raţiunii naşte monştri*, cuprinde, în nouă zecimi din planşe, vrăjitoare, diavoli şi strigoi. Desigur împărţirea a fost voită de Goya, căci *Somnul raţiunii* e un frontispiciu, şi se pare că aşa a fost de la început. E singura planşă în care, de la cel de al doilea desen pregătitor, se găseşte inscripţia: «Ydioma universal, dibujado y gravado por F. Goya»[2] care avea să devină celebră. Or, tocmai în prima parte a albumului, unde Goya gravează subiecte aparent mai puţin angajate în imaginar — scene de galanterie, de bîrfă, de cochetărie — linia îi este cel mai puţin caricaturală. Cu cît caracterul fantastic al scenei este mai evident cu atît ironia se accentuează. De ce să uităm că timp de douăzeci de ani o ignorase? Parcă ar des- coperi-o — şi asta e destul de ciudat — o dată cu fantasmele, ca pentru a-şi bate joc mai mult de ele decît de contemporani. Dar orice desen ironic presupune şi obiectul pe care-l ironizează, şi prin asta îl sugerează. . .

Scriitura desenelor sale religioase fusese convenţională; cea din schiţe e uneori linsă, iar alteori agitată, cu o strălucire care concurează cu aceea din *Cuşca cu maimuţe*. Scriitura desenelor din primele *Capricii* sau din cele cu puţin înainte, e o scriitură punctată, urmărind mereu mantila, broderiile şi panglicile; aceeaşi pe care o aflăm în mai multe din paginile albumelor de la San-Lucar, apoi, nu fără un umor cam facil, în femeia cu coasa şi cu şarpele. Totuşi Goya găsise deja o altă scriitură, în care geniul său începuse să apară, şi care era mai mult decît atît: aceea în tuşe de cuţit din *Jartiera*, a cărei versiune în creion încă mai avea şovăieli. Născută parcă din spaimă, ea apare în omul cu laţul de gît (din *Oglindi),* colţuroasă şi mult deosebită de cea a personajului cu pantofi ascuţiţi în care se metamorfozează. Ea va atinge, în planşa *Capriciilor* care e scoasă din *Captiva*, o forţă maximă de simplificare. Goya o va menţine toată viaţa; uluitor îmbogăţită, va reapare în *losif din Calasan*în *Cristos pe muntele Măslinilor* — cînd desenul va fi început să tremure . . . Dar încă de pe acum, chiar şi în *Capriciile* cele mai puţin schematice, tighelul dispare. Nu mai e nici un accent în mantila neagră din *Era maică-sa*, transformată în plete, nici în boneta albă; trăsăturile feţei

[2] Limbaj universal, desen şi gravură de F. Goya (în spaniolă 17 în original) (n.t.).

şi-au pierdut dorinţa de a seduce; evantaiul, marginea al cărei ton se acordă cu cel al ochilor. Desigur, nu părăsirea seducţiei îi dă lui Goya un stil nou, dar i-l îngăduie.
Şi un popor întreg de chipuri noi, într-o scriitură despre care se poate spune că are *două dimensiuni*, e pe cale să prolifereze sub ochii săi: caricaturile. Această proliferare a fost înainte de toate *un fapt nou*. înainte de a opune stilul ziariştilor din secolul al XlX-lea celui al gazetarilor din secolul al XVIII- lea, e prudent să ţinem seama de evenimentul care a fost naşterea gazetăriei, fără de care nici Balzac, nici Dickens n-ar fi fost pe de-a-ntregul cei pe care-i cunoaştem; tot aşa caricatura, care timp de secole fusese un joc, devenea acum o lume.
O lume confuză (ca şi cea a ziarelor) unde intrau comicul, satira, pamfletul şi o libertate pe care pictura nu o cunoştea în aceeaşi măsură. Cele două domenii ale sale erau politica şi moravurile; iar îs
printre acestea din urmă, moda. Asta înseamnă că, asemenea jurnalismului, ea se opunea tradiţiilor din artă pentru că obiectul său principal era strîns legat de actualitate, - caricaturistul, vrînd doar să exprime cu intensitate un spectacol efemer, nu credea de loc în dăinuirea operei sale. în sfîrşit, caricatura dispunea de un domeniu minor, dar întins: cel al subiectelor ţărăneşti. Lumea ţăranilor fusese în secolul al XVIII-lea o lume exotică în care aristocraţia Curţii şi artiştii citadini îşi întrupaseră visele; pentru burghezie, ea nu mai era decît o lume ridicolă care-i permitea acesteia să se întemeieze deosebindu-se; şi lumea trecutului, a pitorescului şi a costumelor faţă de cea a viitorului. Bravului sălbatec i se substituia sălbatecul pur şi simplu. Goya ignoră domeniul acesta: el cunoştea ţăranii. Dar orice caricatură era crearea unei lumi imaginare. înrudirea multor pagini din *Capricii* cu şarjele epocii nu înseamnă o filiaţie. Anunţată de Hogarth, caricatura se va întinde asupra întregului secol al XlX-lea cînd unul din geniile secolului, Daumier, va fi un caricaturist. Nu-i greu de stabilit influenţa caricaturii engleze asupra celei franceze şi apoi un întreg joc de influenţe încrucişate; dar e inutil să cauţi care planşe de asemenea mari cari- caturişti englezi apasă pe umerii lui Goya; deşi face adaptări după unii, nu stilul lor îl impresionează, ci existenţa caricaturii însăşi, existenţa unei lumi care, prin natura ei, scapă «legilor artei». Un artist nu trăieşte numai printre forme artistice, şi invazia caricaturii pare să fi jucat pe atunci rolul indirect pe care îl va juca invazia cinematografului. Se întîmpla ca ea să părăsească comicul în favoarea unei extravaganţe care nu era departe de vis, şi multe fragmente din gravurile de atunci te fac să te gîndeşti la Ensor. Aşa legată cum se vrea de real, caricatura nu poate totuşi scăpa de caracterul de carnaval, de măştile comediei italiene. Şi cu toate acestea caricatura, deşi e mai mult decît o eliberare de estetica italienizantă (prin chiar partea ei de vis), deşi e mai mult decît o influenţă, e pentru Goya o materie primă, aşa cum va fi ziarul pentru Balzac, care 19 îşi va descoperi talentul impunînd faptelor diverse
lumina sa transfiguratoare. Această materie primă nu putea totuşi să devină artă decît devenind mai întîi un stil; iar stilurile respectate pe atunci se opuneau deformării pe care Italia o acorda, şi asta tîrziu, numai fantasticului. Desenele în care Leonar- do a încercat ceea ce denumim caricatură arată de altminteri în ce măsură spiritul noului stil italian era

străin acesteia; ele par mai puţin să urîţească, să ridiculizeze sau să caracterizeze chipurile, şi mai mult să înfrumuseţeze, să înnobileze profilurile diforme. în plus ele sînt nişte exerciţii, în care Leo- nardo, în mod sistematic, măreşte cînd un nas, cînd o bărbie, fără să modifice celelalte trăsături. Deseori e de ajuns mascarea părţii diforme (în cazul de faţă, bărbia) pentru a regăsi nobleţea profilului. Cînd desenează un cap de expresie, n-o face pentru a exprima un viciu sau o tară, ci forţa unui condotier. Roma şi Alexandria, în artele lor minore, încercaseră ceva asemănător, cu un rezultat mai puţin nobil şi la fel de limitat. Şi fără îndoială, arta clasică ghicise, măcar în domeniile sale minore, acordul în care se unesc trăsăturile aparent dezacordate ale diformităţii, înţelesese că există o mască a ghebosului. Dar asta pentru el nu avea importanţă. Căci arta clasică nu lua în consideraţie chipurile groteşti, iar orice caricatură viabilă e expresia unei judecăţi; marea caricatură politică e opera adversarilor celui puternic pe care îl înfăţişează.
Ceea ce prolifera atunci era doar o scriitură, şi niciodată o scriitură n-a fost de ajuns pentru a crea un Ştii (altfel desenatorii hebdomadarelor ar fi nişte maeştri); să desenezi coafuri de un metru pentru că găseşti coafurile prea înalte nu înseamnă decît un amuzament de ocazie, iar caricatura modei din timpul Directoratului nu depăşeşte satira vanităţii sociale. Aceea a moravurilor putea merge mai departe (la Daumier, prietenul lui Michelet, ea are un conţinut politic şi destul de creştin) dar nu de la sine. Caracterul, în pictura de imaginaţie, e de nedespărţit de predica morală; India nu l-a cunoscut, nici în arta brahmanică, nici în arta musulmană; Bosch şi Bruegel, din momentul în care-l cunosc, devin nişte moralişti; în pictura gotică, 20

mai ales germană, ceea ce e caracterizat este rău. Orice caricatură a moravurilor trebuie să se întemeieze pe virtute. De aici o posibilă legătură între ea şi diavol: figurat sau nu, el e reprezentat prin creaturile sale. Dar dacă dobîndeşte un stil, acesta e cel al lui Dumnezeu care-l obsedează. Ironia picturii lui Hogarth, fiindcă e întemeiată pe un sentimentalism protestant, descoperă, la fel ca şi furia lui Sade, un stil sentimental. Goya, care a desenat odinioară figuri groteşti asemănătoare celor ale lui Leonardo, depăşeşte, ignoră sau distruge acest stil moral pentru că acuzaţia îi ţîşneşte din regiuni mai obscure decît cele ale « virtuţii» pe care o apără. Nu individul caută el în caricatură, pe care îl opune abstracţiunii clasice, chiar « grotescelor» (care încă îl mai seduc). El ţinteşte atît de puţin, în gravurile sale, caracterul care constă în a accentua ceea ce are particular un chip — şi prin care s-ar deosebi cel mai mult de acelaşi chip, idealizat — că biografii săi discută de o sută de ani pentru a şti dacă una din acele maja ale sale este sau nu ducesa de Alba al cărei chip ne este cunoscut totuşi prin portretele pe care i le-a făcut; şi se pun (uneori) de acord nu asupra asemănării ci asupra cîtorva rînduri din carnetul pictorului. Pentru imaginaţia acestui ilustru portretist, cît de puţină importanţă are chipul uman! Femeile pot fi schimbate între ele. în cele optzeci de planşe ale *Capriciilor* nu există decît un singur chip: al său. Primele personaje din gravurile sale, care nu sînt încă nişte măşti, şi care nu sînt niciodată persoane, reprezintă nişte figuri de teatru. De la comedie la feerie, teatrul era pe atunci marele ordonator al viselor, şi aproape singurul. De aici puterea lui asupra oricărei reprezentări a imaginarului, comparabilă cu aceea a cinematografului asupra romanescului

vremii noastre. Goya nu a uitat teatrul italian, fantastic în felul său. Pentru Veneţia însă, calitatea de lume se afla în sărbătorile sale şi în decor, şi era mare distanţă, deşi exista Tiepolo, între *Mîna-Caldă* şi travestiurile care aşteptau clipa cînd Bonaparte avea să sfărîme ultimele sticlării şi feeria lor melancolică. Goya pune vrăji- 21 toare în locul magicienilor tot atît de inocenţi,
afectaţi şi transparenţi ca şi girandolele veneţiene; exaltînd natura, Rousseau înlocuise un decor de tragedie cu un decor de operă comică. Primele *Capricii* cu travestirii, duenele şi intrigile lor nu sînt nici realitate, nici pe de-a-ntregul vise: ci o Comedie Spaniolă mai complexă decît cea a tapiseriilor, un teatru imaginar care păstrează adeseori luminatul cu candele. . .
Fără îndoială, Curtea şi oraşul se potrivesc cu aceasta. Capele şi serenadele, carele mortuare cu panaşe galbene care trec alene în vechiul decor heraldic, cerşetorii asemănători sfinţilor în stil baroc, toate îi aparţin. Regina ascunde pulberea armatei în timpul războiului împotriva Portugaliei pentru a nu fi delapidat tezaurul Statului, destinat în mod legitim comediilor şi operelor; după legendă, răposatul rege ar fi încercat să violeze cadavrul nevestei sale printre flăcările luminărilor şi călugării aflaţi în rugăciune, în pieri, se joacă *auto-sacramentalul* Bunei-Vestiri: un Sfînt Mihai îşi trage în faţa Fecioarei capa neagră, lăsînd la iveală colereta unei mîneci bufante şi nişte aripioare mov; ea îi oferă şocolată pe care el o refuză, pentru că Dumnezeu Tatăl i-a promis *paella*[3] pentru prînz; Sfîntul Duh intră şi cele trei personaje îşi sărbătoresc învoiala printr-un fandango cu totul lipsit de modestie, în faţa ambasadorilor uluiţi.
Gestul demonstrativ care exprima pe atunci sentimentele era cel al pantomimei, unde se înlocuia cuvîntul; mai era şi cel al teatrului, unde actorul trebuia să ţină seama de spectatorii aşezaţi la distanţă (obligaţie de care ne-a scăpat cinematograful). Asemenea gesturi sînt puţine în *Capricii;* mai tîr- ziu, nici unul. Actorului, Goya îi preferă marioneta. Totdeauna a existat ceva de marionetă în rochia spaniolă, şi rigiditatea moştenită în legătură cu rochiile uşoare dar verticale şi cu coafura de epocă o face şi mai evidentă. Poate că la fel se întîmplă şi în cazul ducesei de Alba. Numai dacă Goya nu i-a impus stilul său ?! Pe Isabel de Porcel o va picta cu totul altfel. . .
Marionete încă timide. Ca peste tot, ele cuprindeau tipurile, deseori ale teatrului tradiţional, Celestina cu cap de broască, eleganta cu cap de păpuşă şi seria de marionete burleşti care mai puteau fi văzute acum zece ani, aşezate în cafenelele orăşelelor, în faţa vreunui zid de biserică blazonat în spatele căruia roşii sfinţi în stil baroc îşi strivesc torţele pe altarele unde sînt atîrnate vechile săbii negre ale căpitanilor. . . Tipul masculin merge de la cel al seducătorului stupid pînă la cel al avarului, al călugărului suspect şi al gnomului poznaş, şi se pierde printre umbrele cu bicorn, trimise de diavol deasupra cuplurilor de femei. . .

Pentru că pe atunci pasiunile erau reprezentate prin ceea ce aveau comun chipurile, gesturile care le exprimau în cea mai mare măsură, « capetele de expresie»: Frica, Bucuria, Tristeţea jucau un mare rol în învăţarea desenului; dar la Goya, pe chipurile femeilor îngrozite abia dacă

---

[3] Pilaf (în spaniolă în original) (n.t.).

se întrezăreşte frica. Emoţionarea spectatorului prin reprezentarea emoţiei pe care o încearcă personajul e una din legile esteticii baroce; în *Capricii*, sentimentele violente sînt exprimate doar prin figurile fantastice. Martiri leşinînd la tot pasul erau atunci la mare cinste; arta lui Goya nu exprimă însă nici durerea, nici patimile fiinţelor, ci firea lor. Chipurile imobile ale femeilor urmărite de monştri, deformările de carnaval ale monştrilor înşişi, ale galanţilor, ale cochetelor, ale codoaşelor, ale călugărilor, ale vrăjitoarelor sale, toate tind spre mască. Aceasta e cu francheţe reprezentată în *Genealogie;* prinde viaţă în cavalerii cu cap de animal din « *Cum o mai sfîsie*!»; în sfîrşit, corpul omenesc dispare, şi măgarii simbolici din *Capricii* te duc cu gîndul la o cină de capete. Dar animalul e barocul măştii; e maimuţa, la mare preţ pe atunci, devenită spaniolă. Goya a gravat-o de cîteva ori; umanizîndu-se, ea va dispare încet-încet din opera sa, sau va căpăta un caracter fantastic: neliniştitorul cîine zburător va înlocui măgarul care rîde; pe peretele *Casei surdului*, ţapul satanic va apare 23 cu spatele. De pe acum, exasperării caricaturale
a vieţii i se substituie o expresie mai tulbure şi mai profundă; de multe ori, hotarul dintre chipul uman şi ceea ce i se substituie nu mai e observabil: tînăra femeie din cel de al doilea capriciu poartă pe ochi o mască neagră, dar bătrîna care o urmează poartă şi ea o mască sau îi vedem chiar trăsăturile chipului?
La Goya, masca nu e hărăzită să ascundă chipul, ci să-l fixeze. Toate artele mari, cînd diavolul e prezent: babiloniană, precolumbiană, chineză, romană, îi aparţin într-o oarecare măsură. Dar era oare răspîndită în secolul al XVIII-lea? fără îndoială, şi în primul rînd la Veneţia. Purtau mască neagră pentru a se amuza, pentru a unelti şi a se feri de soare; Goya o uită după cîteva planşe şi regăseşte (la nevoie înţepenind trăsăturile celor vii) masca cea adevărată, care nu e altceva decît chipul morţilor.
Cu bunăştiinţă? După toate aparenţele, nu. Specialiştii au descoperit destul de tîrziu galeriile subterane care duc în sărbătorile de Lăsata-Secului la lumea celor răposaţi. Dar dacă Goya nu cunoaşte filiaţiile supranaturalului, îi simte măcar înrudirile. Aşa cum unii se întorc medium din cîte o boală îngrozitoare, el se întoarce din a sa aducînd după el din lumea lăsată în urmă o ceaţă, care mai mult îl tulbură şi-l intrigă decît îl sperie, dar pune în discuţie lumea de care s-a depărtat. Demonii din el îi sînt familiari, aşa cum sînt monştrii domesticiţi pentru saltimbancii care-i fac să execute tot felul de numere; dar ştie că deşi nu sînt decît ai lui pot totuşi fascina pe oricine. Arta sa stă în dozarea apariţiilor, în domesticirea nebuniei sale pentru a face din ea un limbaj. Un limbaj căruia îi cunoaşte valoarea; deşi nu ştie de unde vine, recunoaşte în el accentul eternităţii.
Dar relaţia sa cu demonul e confuză şi acum.
Are grijă să spună că «orice operă a sa e o sinteză».
La el desenul e într-adevăr o sinteză, ba uneori chiar furioasă. Dar personajele? Tot aşa dacă e vorba de căsătoriţi sau de tradiţionalele Celestine.
Dar oare toţi diavolii pe care i-a văzut devin la el demoni? «Pictura alege din cadrul univer- 24
salului», răspunde el foarte bine. Totuşi, nu se inventează prin aceleaşi procedee un tip de comedie şi un monstru scos din inconştientul colectiv.

Căci demonul, mai mult chiar decît măştile, evocă monştri. Goya îi inventează din nou. în artă monştrii avuseseră un rol imens, şi a fost nevoie de Grecia ca să scape lumea de ei. Fuseseră mai degrabă nişte însoţitori ai sacrului oriental, decît o expresie a acestuia, şi muriseră o dată cu el. Creştinismul cunoscuse şi el diavolii, care nu sînt nişte reprezentări, ci elemente de satiră. E de mirare că Satana, în arta creştină, e în mod constant derizoriu: monştri, un păianjen cu chip omenesc ascuns într-o gaură, o caracatiţă cu braţele desfăcute, ar fi fost cu mult mai înspăimîntători decît înfăţişările pe care i le cunoaştem. Ar fi îngăduit însă Biserica toate astea? N-ar fi considerat că astfel de reprezentări implicau un contact de neîngăduit cu întunericul? Ea nu accepta o figură a diavolului care să nu implice purificarea celui care o concepuse; şi nu tolera complicităţile decît atunci cînd erau inspirate de bune intenţii.

De mult timp Spania se simţea complice cu marele diavolism. Filip al II-lea populase cu creaturile lui Bosch perspectivele catacombelor care îi ocroteau singurătatea. Şi cine oare, dacă nu Bosch sau Bruegel, scosese din străfunduri înaintea lui Goya, monştri atît de convingători? Şi nici măcar Bruegel n-a depăşit pitorescul Ispitelor pînă cînd, în *Dulie Griet,* n-a întîlnit Flagelul, matracuca dezlănţuită în toată viermuiala cuprinsă de incendiu şi de nenorociri. Ca el şi ca Bosch însă, Goya pare să n-audă decît şoapta limbajului său secret. Nu înţelege decît că inamicul său e creaţia. Luptă împotriva ei, pe urmele diaboliştilor flamanzi, cu ajutorul unui fantastic ironic. Ştie încă de atunci — de trei sute de ani e primul care o ştie — că universul său nu-l va înlocui pe cel real decît printr-un nou sistem de relaţii între lucruri şi fiinţe. Bosch desena oameni-case, diavoli-peşti, pălării-pavăze şi dădea viaţă straniului lor univers, 25 scufundîndu-l în timp, dîndu-le cîrje diavolilor săi
(răniţi în care lupte?), scufundîndu-l în spaţiu: damnaţi făcuţi din crustacee şi coji de ouă cădeau veşnic în fundul unei depărtări pe care Bosch o inventa cam în aceeaşi vreme cu Leonardo, într-o seară de iad la fel de pură ca şi amurgurile copilăriei noastre, într-o noapte de iad cînd, îndărătul chipului trist al Omului, se învîrteau mori de vînt cu aripi de incendiu, o noapte mai încărcată de poezie decît incendiul Romei. . . Goya pune un nătărău să fie ras de femei care-l jupoaie; alătură Carnavalului pe acela al Inchiziţiei; obosit să-şi tot mascheze personajele, face din chipul lor o mască, sau îl animalizează, sau îl înlocuieşte cu un cap de animal; le dă măgarilor gesturi de om; combină oameni şi fiare pentru tabloul *Vrăjitori la plimbare;* inventează Chinchilla, omul cu urechi în formă de lacăte; descoperă vocea fantomatică a faldurilor sub care nu e nimic; măreşte mîinile *Strigoilor*. . . Şi totul prinde viaţă cu ajutorul ironiei, prin prezenţa în insolit a sentimentelor familiare care smulg clipei aceste scene, le prelungesc într-o viaţă a lor proprie: vrăjitori şi demoni siliţi să-şi taie unghiile; năluci pîndind, ca să fugă la timp, sosirea zilei. . . Dar Goya dispune şi de un popor obscur pe care flamanzii nu l-au cunoscut, şi care nu e propriu-zis închipuit. Mai degrabă captat. Face chiar el distincţie între monştri pe care-i datorează combinaţiilor unei tradiţii reînnoite, *Vrăjitorii la plimbare* de exemplu, şi cei pe care somnul şi mai ales reveria îi scot la iveală pentru el din străfundul veacurilor? Mîna imensă a *Strigoilor*, costumul fără chip, sînt binecunoscute de psihanalişti: omul-găină jumulit de pene e unul din acele

animale stranii asupra căruia nici pînă acum aceştia nu sînt lămuriţi, şi pe care inconştientul pare să-i aducă din cele mai îndepărtate adîncuri; din totdeauna Saturn a fost zeul fascinaţiei. Caricaturiştii vroiau să reducă umil lumea la o singură semnificaţie, să scoată la iveală ceea ce ea ascunde, izolînd-o de ceea ce este ascuns. Goya vrea s-o extindă, să-i adauge ceea ce o prelungeşte pînă în mister. N-o luminează nici ca un moralist, nici ca un pamfletar, nici ca un ironist, iar lumina 26 pe care o face să scadă, în loc să lumineze fantoşele, prelungeşte pînă la infinit umbrele lor imense. Se citau pe atunci (şi Baudelaire îi va mai cita) Bosch şi Bruegel printre caricaturişti: deformarea care scapă complet actualităţii se contopea încă de atunci cu supranaturalul.
Oricît de stilizată ar fi fost arta acestei epoci, fie că e vorba de Fragonard sau de David, iluzia — « viziunea obiectivă», chiar şi a imaginarului —juca aici un rol capital. Modestia scăpa caricatura de această iluzie. Fiind o artă cu două dimensiuni, precum artele anticlasice, caricatura nu pretindea să rivalizeze cu realul, semănînd cu el. îi rămînea totuşi supusă. Dar dacă, după un album de caricaturi de atunci, privim primele *Capricii*, sîntem surprinşi de prezenţa unei dimensiuni noi, care nu e chiar întru totul profunzimea. Desigur, există *o* profunzime în *Capricii.* Dar nu a « realităţii». Nu a pictorilor italieni (depărtarea la Goya nu e un orizont). E profunzimea eclerajului, pe care caricatura n-o avea: eanueradecît linii sau basorelief — de altfel deseori colorată prin tente de o singură culoare. Iar eclerajul lui Goya nu tinde să stabilească un spaţiu. Ca şi la Rem- brandt, ca şi în cinema el tinde să unească ceea ce scoate din umbră cu o semnificaţie care îl depăşeşte; mai exact, îl transcende. Noaptea nu e numai neagră, ea e şi noapte.

Iar desenul căruia acest ecleraj îi dă întregul său accent distruge ceea ce îngăduise mai multor secole să transforme obiectul cel mai auster într-un element de decor, simbolul însuşi al armoniei: arabescul. De la sfîrşitul goticului îl aflăm pretutindeni. Deşi arta barocă frînsese de multe ori linia continuă a renascentiştilor, chiar şi linia cea mai frîntă rămînea supusă curbei secrete a unei lumi care se voia voluptuoasă sau împodobită. Se vorbeşte, pe bună dreptate, de libertatea ei deplină la Goya. Dar linia, pata, deveneau din ce în ce mai libere; această libertate, dincolo de tapiserii, nu face 27 decît să întîlnească pe cea a lui Fragonard. Chiar şi aşa, petele cele mai libere din Fragonard rămîn orientate de caligrafia căreia i se supune pictura. Comparaţi gurile femeilor sale cu cele ale lui Goya!
El exprimă valorile din vremea sa, Goya le distruge.
Singurul său aport e părăsirea sinuozităţii acordate instinctiv nudului feminin, e ultima formă a arabescului. Ceea ce, pentru artiştii de atunci, reprezenta cucerirea decisivă faţă de Evul Mediu. Pli- sarea draperiilor cu care acesta se încheie, departe de a fi o « viziune », e, ca şi petele de negru în formă de iatagan din pictura bizantină, un mijloc de a face să pătrundă profanul în sfera sacrului. Chiar dacă linia medievală devenise oarecum mecanizată, ea tot mai încerca să exprime separaţia dintre om şi divinitate. Arabescul exprima împăcarea lor.
Iată de ce barocul spaniol — barocul ţării unde omul nu se «împăcase» cu Dumnezeu, unde tot mai exista infernul — păstra, în sculptură, atîtea elemente gotice; drept care, cînd era învins de stilul italian, încerca să se elibereze cu ajutorul pletelor, al paloşelor şi al sîngelui. Goya reintroduce în pictură paloşele şi sîngele şi acel « realism» care începe cu cerşetorul şi

sfîrşeşte cu ivirea nălucilor. Şi se întîlneşte cu singurul geniu al Occidentului, care, înaintea sa, construise un univers imaginar împotriva formei pe care Italia renascentistă o impusese viselor oamenilor: Rembrandt. Linia pe care Goya încearcă s-o surprindă, făcînd apel la coşmar, linia asta care va elibera corpul, scena, lumea, de caracterul teatral, aproape că e a lui Rembrandt. Acesta din urmă inventase de fapt un nou mod de a desena. El a fost primul (după cîteva desene de Tiţian pe care nu le-a văzut desigur niciodată) care renunţase la contur. Se spune că l-a înlocuit cu lumina; ceea ce substituise iluziei era o zonă de semne expresive. Părea că desenează «din interior». Departe de a căuta expresia *personajelor,* ca Michelangelo sau Tinto- retto, el a evitat-o în felul său. Nu încape îndoială că acvafortele sale erau străbătute de o lumină a destinului; dar prea des ne gîndim la acvaforte cînd vorbim despre desenele sale în sepia; sînt 28

de fapt la fel de deosebite ca şi de tablouri. Grava cu vîrful cuţitului şi desena cu penelul. Şi totuşi n-a reuşit totdeauna să scape de arabesc. S-ar părea că acesta nu există în ultima variantă, lucrată cu migală, a gravurii *Cele trei cruci:* dar apăruse la personajele din prim-plan din variantele anterioare, şi, în cîteva gravuri cu o scriitură tot atît de amplă ca şi *Isus înfăţişat poporului*, împodobise pe neaşteptate cu pene cîte un personaj. Adesea Rembrandt frîngea arabescul, înlocuindu-i curba continuă cu linia sacadată, păstrînd însă aluzia la o lume ornamentală. Şi cum înlătură Goya din costumul militar tot ce i-ar îngădui să regăsească barocul coifurilor şi al galerelor! Chiar sub barele razelor de furtună, simplificarea arborelui, la Rembrandt, duce în cele din urmă la cîteva curbe; la Goya arborele e suprimat, rămîne doar piatra. Există în anumite desene tîrzii ale lui Rembrandt, *Batjocorirea lui Cristos* de pildă, o linie strivită, întinsă şi aparent timidă —- linia asta timidă avea să schimbe desenul în lume! — pe care Goya nu pare s-o fi cunoscut; reluată de Picasso în cîţiva *Saltimbanci* ea nu datorează nimic arabescului; şi totuşi Rembrandt o foloseşte în gravarea *Fiului risipitor.* Goya reia expresia de unde a lăsat-o Rembrandt. Şi el preferă să deseneze cu penelul; şi el caută o expresie proprie; şi el ţine mai puţin la chip decît la gest, mai puţin la gest decît la scenă, mai puţin la scenă decît la un semn dramatic complex care dă unitate gravurii şi tabloului şi creează pentru el opera de artă. O dată cu el se va stinge acea *missa solemnis* în care lumina biblică transfigura poporul maestrului său: la Goya nu există lumină, la el nu există decît un fel de ecleraj. Lumea lui Rembrandt şi a discipolilor săi era tot atît de ordonată, tot atît de ierarhizată ca şi cea a marilor veneţieni. într-un mod mai puţin pămîn- tesc, desigur, decît la contemporanii săi Velâzquez şi Poussin. Toate mişcările de umbre convergeau spre un singur punct eclatant: Dumnezeu. Limbajul său era cel al profeţilor din Scripturi, mătura orgolioasele construcţii ale oamenilor pentru ca să 29 apară ordinea supremă în toată măreţia ei; faţa strălucitoare care linişteşte marea şi impune în sfîrşit tuturor formelor vii, ca şi tuturor bietelor figuri desenate, lumina şi mila. Goya e şi el un profet: *dar nu ştie exact ce 'profetizează.*

în schiţe, volumele fuseseră mai întîi exprimate prin degradeuri, care le detaşau din îndepărtarea vagă a tapiseriei. Fundalurile tablourilor sale erau de asemenea convenţionale, cu excepţia aceluia din *Cîmpia de la San Isidro*. Cele din gravuri sînt fragmente dispersate, abia schiţate, de oraşe

fantomă, arbori nedesluşiţi; iar pentru interioare (pe care Rembrandt le îndrăgea) cel mult vreo fereastră.
Şi totuşi nu sînt abstracte ca în caricaturi: de la ele vine lumina de Apocalips care uneşte cuplurile, personajele groteşti, nălucile şi torturile sale. Gravura luptă din răsputeri împotriva realului; nu numai pentru că, refuzînd culoarea (nici unui artist de geniu dinaintea artei moderne nu i-a plăcut gravura în culori) implică într-un mod mai brutal decît pictura rivalitatea dintre artist şi lume, dar şi pentru că materiile sale, cum e şi mozaicul, au o valoare specifică, străină de spectacolul pe care-l reprezintă. Gravura în acvaforte, ca artă, e aproape la fel de deosebită de desen ca şi pictura. Gravorul în lemn, în metal, văd ce gravează; acvafortistul nu vede nimic. Materia, căreia îi dă atîta importanţă, nu apare decît în şpalt; gravează un negativ, şi în loc să *facă* un tablou, trebuie să şi-l închipuie. Desigur, gravura în acvaforte nu e neapărat ceva misterios, dar nici o tehnică nu se potriveşte mai bine cu misterul decît a sa. Prin înlocuirea fondului specific tapiseriei cu fondul specific gravurii, figurile lui Goya îşi vor găsi accentul original. Fundalul tapiseriilor sale păstrase o tradiţie; fondul gravurii în acvatintă pe care-l inventează, ca şi densitatea petelor luminoase din *Cîmpia,* exclud degradeurile iluzioniste care făceau figurile să se rotească. îşi introduce crochiurile într-o lume plastică şi coerentă, supunînd scriitura stilului; căci această materie, care exprimă realitatea fără s-o imite, cere şi un desen care să exprime realitatea fără s-o imite, 30
un desen care la rîndul lui capătă valoare prin materia sa, prin linia apăsată sau zgîriată, prin frîn- gerea arabescului, prin tot ceea ce îl face să fie *linie gravată*. Boaba de răşină îi aduce o lume totodată imaginară şi abstractă: lumea de dincolo. Pata adîncă, la el, pare deseori să reprezinte noaptea, dar funcţia ei e mai degrabă aceea a fondurilor de aur ale Evului Mediu: ea smulge scena din realitate, o situează, ca şi scena bizantină, direct într-un univers care nu aparţine omului. Negrul acesta e aurul diavolului; şi expresie a fantasticului, cu tot atîta rigoare ca fondul de aur care fusese o expresie a sacrului. Negrul e foarte rar în desenele pregătitoare, chiar şi în cele în cerneală. El intervine aproape întotdeauna pentru a da gravurii accentul acela neliniştitor, pentru a face ca scena să treacă în supranatural. Nu printr-un fond plat, adecvat unei scriituri hieratice, înţelegea Goya să regăsească acest supranatural, ci prin rupturi, asemănătoare lezardelor din pictura europeană. Bizanţul e departe, iar romantismul foarte aproape. Geniul său constă în a înţelege că un desen, dispreţuind iluzia, indiferent la stilizarea italiană, legat de un ecleraj care refuză această viziune şi această stilizare, n-are nimic de-a face cu imitaţia unor personaje luminate, cu «exactitatea» culorilor sau a valorilor; şi totul, cu căutarea de mijloace (principalul fiind acvatinta) la fel de puţin iluzioniste ca şi sepia. Nu e o întîm- plare că atîţia maeştri ai supranaturalului, oricît de mari colorişti ar fi, neglijează pînă la urmă culoarea, şi nici că aproape toţi sînt gravori. Fondul negru al acvatintei cere un asemenea desen colţuros, necunoscut în pictură. Pînă la urmă Goya va înlocui desenul decorativ, lumina din *Cîmpia,* cu tuşa aproape buimacă din *Nebunii*, şi va descoperi în ea, în lipsa Revelaţiei, implorarea Islamului, acel *cânte jondo* [1] care mai răsună şi astăzi în munţii săi din Aragon, accentul gîfîit şi grav pe care îl capătă Orientul în Spania. După
31 [1] Cîntec ţigănesc (în spaniolă în original) (n.t.).
cochete, fantoşe, marionete, măşti, animale şi demoni obişnuiţi, strigoii

privesc şi ei uriaşa piatră de mormînt sub care vor fi îngropaţi. Planşa asta e prima chemare a marelui glas subteran. Piară în zori diavolii cu micile lor braţe ridicate! Şi totuşi nu va veni ziua, ci sfîrşitul ironiei, accentul nopţii fără de scăpare.

II. « YDIOMA UNIVERSAL . . . »

Există oarecare prudenţă în cuvîntul *Capricii*, ca şi în prefaţa care-i urmează, ca şi în gravurile din album, dăruite regelui. Dar nu şi în afirmaţia lui Goya: că e un satiric. El aşa crede. Un satiric al politicienilor şi al oamenilor de lume, al cochetăriei, al medicilor, al popilor, al orgoliului nobiliar? a tot ceea ce consideră impostură. Desigur domeniul marilor comici pare totdeauna destul de redus, şi chiar cel al lui Moliere. . . Dar Moliere, al cărui geniu nu e nici religios, nici metafizic, vroia doar să distrugă în omul social acea parte ridicolă din el; mitul său era omul adevărat. Fără îndoială, după ce şi-a isprăvit gravurile, Goya bănuieşte că satira sa ţinteşte omul, chiar şi pe cel adevărat. Nu omul social: ci creatura. începînd cu femeia.

Dintre satirele pe care le urmăreşte aceea a femeii e cea mai suspectă. Timp de douăzeci de ani o tratase ca pe un personaj decorativ. Pe urmă devine mască. Cînd e tînără o gravează practicînd sau pregătind minciuna; bătrînă, ea dă sfaturi rele, devine proxenetă, ba chiar vrăjitoare. Cînd bărbaţii şi femeile nu se mai întîlnesc pentru defilări absurde, apare atunci raptul şi violul. Mai mult decît spre viol, care, în *Dezastre,* va aparţine mai ales brutalităţii, el tinde spre un domeniu complex de fantasme (pe care Laclos şi Sade îl cunosc şi ei) unde fiecare sex cade în posesiunea celuilalt. De la timidul *Pelele* din tapiserii va ajunge la furiosul din *Disparates,* după omul jupuit de bărbieriţe la bărbaţii-pui pe care-i 33 jumulesc şi-i pun în frigare femeile sau pe care-i
vînează cu mătura, la femeile-găini jumulite şi ele şi mîncate. Dar acestea din urmă, care le urmează pe cele dinainte ca o caricatură a pedepsei, sînt mîncate de bărbaţi-animale destul de abstracţi, în timp ce tinerele femei cu frigarea sînt, dintre toate personajele culegerii, cele mai umanizate, prin aceea că sînt singurele al căror chip exprimă un sentiment complex, mai precis plăcerea sadică. Femeia e acum pentru Goya moştenitoarea Genezei, vrăjitoarea virtuală, posedata venind dintr-o lume necunoscută. Erotizarea nudului nu e fără însemnate învăţăminte pentru cine vrea să priceapă arta de atunci. Goya o foloseşte rar, trece dincolo de ea, născoceşte animalizarea: domeniul demonicului a cunoscut dintotdeauna bestia.

Civilizaţia occidentală vedea atît de mult raţiunea de a fi a artei într-o plăcere care începea cu complicitatea şi sfîrşea cu desfătarea, încît nu-şi dădea seama că avea această concepţie de mai puţin de două secole. Totuşi, destinul care transforma un nud de Poussin într-un nud de Fragonard era destul de tulbure. Privitorii vedeau, şi într-unul şi în celălalt, nişte nuduri care se întrupau cu plăcere în închipuirea lor; demonul însă dădea mai multă atenţie nudu- rilor culcate pe burtă ale lui Boucher decît celor în picioare ale lui Poussin. *Maja Desnuda* e pentru Goya de nedespărţit de *Vestida*: e o femeie dezbrăcată care, fără a privi anume la spectator, nici nu-l ignoră.

Ea face apel la domeniul sexual cel mai puţin fiziologic: individualitatea. (Am scris mai demult că Stendhal analizînd relaţia erotică a doamnei de Renal cu Julien Sorel ar fi dispus de mijloace mai

subtile decît cele folosite în paginile inocent milită- roase din jurnalul său. . .) Pictorii au remarcat că în *Desnuda* nudul apare nepotrivit cu capul. Cu zece ani mai înainte s-au găsit unii care au înlocuit chipul gravat al Măriei Antoaneta cu cele din gravurile erotice ... în pictură existaseră cîteva nuduri individuale (nu de femei sublimate), dar aici era pentru prima oară cu totul altceva decît etalarea nevinovat libertină a unui nud de Boucher; dezbrăcarea unei regine în sclavie care păstrează privirea duşmănoasă. . . în spatele unui nud, la Poussin, **84**
se află contemplarea; la Rembrandt, veşnicia; la pictorii francezi din secolul al XVIII-lea, complicitatea în viol.
Maja Desnuda e un nud fără precedent, în care e absurd să vezi reluarea lui *Venus la oglindă* a lui Velâzquez. Fără îndoială, aceasta e prima zeiţă devenită femeie, şi de aceea de o neobişnuită importanţă istorică. Inovaţia lui Goya nu e pictura nudului individual, ci a unui nud care să fie erotic fără a fi voluptuos.
Vestida e un portret de femeie culcată, printre alte admirabile portrete de femei culcate; *Desnuda*, cu siguranţă, nu e un nud printre altele. Nu-l moşteneşte nici pe inocentul Velâzquez şi nici Ve- nerele lui Tiţian. Mai provocator decît acestea, şi nu în acelaşi mod. Nudurile veneţiene neagă rochia, pe cînd *Desnuda* a azvîrlit-o pe a sa. în ea, sexualitatea nu mai e chemarea lirică la posedarea lumii prin fiinţă: e o singurătate complice la care ne invită această mică nocturnă bizantină. Pentru a vedea în ce măsură arabescul se potriveşte cu voluptatea, e de ajuns să comparăm nudul lui Velâzquez cu cel al lui Goya a cărui linie devine dintr-odată, ca şi aceea a viitoarelor sale desene, arzătoare şi parcă martelată.
La Goya nudurile sînt rare. Erotismul său se potriveşte mai bine cu femeile înlănţuite, sau legate fedeleş de vreun diavol. Încîntătorul crochiu din Prado, atît de modern şi atît de tulbure, are totuşi ceva uşor gotic. Dar de un gotic care n-ar cunoaşte Mama. (Goya scrie cu un aer surprins, sub crochiul unei femei purtînd un copil: « Aceasta pare o femeie cumsecade. . .») Arta lui, căreia i-ar fi de ajuns, pentru a deveni inumană, să treacă de la portret la ficţiune, e, din punct de vedere erotic, austeră. E interesată de ceea ce sugerează şi nu de ceea ce reprezintă.

Seria de *Oglindi* (care par desenate pentru *Capricii*, dar n-au fost gravate) pleacă de la o idee aproape banală: nişte personaje se privesc în oglinzile care le reflectă caricatura. Unul vede o maimuţă, altul o pisică, iar al treilea îşi vede gulerul transformat 35 în laţ. O tînără femeie vede coasa timpului pe
minerul căreia se înfăşoară şarpele. Simbol facil; dar alături, un bărbat uluit descoperă o broască, care nu mai e întrutotul un simbol, şi nu-i mai seamănă. Goya reia mai tîrziu broasca, dar şi omul. Broasca rămîne, iar omul dispare. Se poate vedea, de la dreapta la stingă, umbra prost ştearsă, apoi o nouă Versiune, în care apare centura; în sfîrşit, o versiune diferită. Acestui din urmă personaj, care se apropie de broască, i se adaugă în peniţă (desenul e în penel) centura de castitate, studiată ca mecanismele lui Leonardo. Mai tîrziu Goya reia desenul. Atunci centura trece la broască, adică la femeie. (Obstacolul va fi acelaşi... şi broasca era la început oglindirea bărbatului). Cele două fiinţe sînt acum atît de aproape încît se mîngîie, iar bărbatul a devenit un monstru. Goya a

trecut de la glumă în anticamera misterului.
Moliere e departe... O, micile visuri ale « ridicolului» în comparaţie cu Spania, moştenitoarea viselor lui Don Quijote!
Această aprofundare, ale cărei mijloace ar fi imprudent să pretindem că le analizăm riguros, o vedem cel puţin făcîndu-şi un drum. Uneori mizează pe simboluri elementare: *Bâtrînele* se vor privi într-o oglindă, dar ele vor fi ceea ce ar trebui să vadă *Tinerele*, care nu se privesc, iar Timpul care le mătură va fi luat locul coasei din vechiul desen. Alteori e vorba de forme mai complexe decît ale simbolului, judecind după chipurile duble din *Visul inconstanţei*. în domeniul sexual adesea satira avusese drept obiect pînă atunci lubricitatea, adică un exces: Goya vizează însăşi sexualitatea. « Despre absurditatea de a fi om.»
Acestei ricanări vremea noastră şi-a luat sarcina de a-i reda adevăratul sens: acela al condamnaţilor.
E mult spirit în curţile acelea interioare unde are loc execuţia; o ironie care se aseamănă cu cea a lui Goya. Deşi acesta nu compune decît pentru el însuşi, un sentiment obsedant îi uneşte scenele aparent cele mai diferite într-o unitate de ocnă: *sentimentul de dependenţă*. E maimuţa descoperită în oglindă, şi pisica, şi broasca; e coasa timpului, dar sînt şi aripile sale, în desenul unde chipul i-a dispărut, **36**
şi în care leagă mîinile tinerei femei pe care o va viola. în *Capricii* (le iau unul cîte unul) se află femeia răpită, cea leşinată din *Tantal*, iubita celui asasinat, cea rîvnită de personajele groteşti, cea devorată, prizoniera, bărbaţii jumuliţi, condamnaţii Inchiziţiei, copilul bătut, fetuşii capturaţi de Par- cele-vrăjitoare, bărbaţii cu urechi în formă de lacăte, îngroziţii, idioţii care se închină la papagali, cei prinşi în lanţurile dragostei pe care cucuveaua iadului îi striveşte.
într-o vreme cînd era considerată minoră, gravura aducea în lumea supranaturală, stîrnită prin această neliniştitoare prezicere, accentul fanteziei şi al iresponsabilităţii. Arta mascată prin care, în numele vremelniciei, Goya se străduieşte să atingă veşnicia, îi îngăduie să-şi strecoare prin portiţa din « strada Dezamăgirilor, la magazinul de parfumuri şi lichioruri, pentru **320** de reali», prima solie a întunericului.
O mască ce nu ţine numai de prudenţă. Goya nu e un pictor blestemat, un Baudelaire hăituit. El îl pictează pe rege, se culcă (la cincizeci de ani) cu o frumoasă ducesă, se luptă cu potcovarii. Dacă pictează bine pisicile, de gravat le gravează de parcă n-ar fi Goya; nimeni nu ignoră mai mult ca el lumea norilor, a mării şi a lunii... Destinul său hărţuit e un destin imperios şi toată această Curte, răsunînd de numele său, străluceşte pentru noi prin soarele lui negru. Dar nu ştie în ce măsură are dreptul la fantomele sale. Şi cu atît mai puţin în ce măsură acestea au dreptul la artă. Va aştepta douăzeci de ani înainte de a le da, în pictură, accentul acela tiranic. Desigur, vrea să impună universul său, dar găsin-du-i o justificare: la urma urmei nebunii şi carnavalul *există*. Fantasticul în pictură făcea parte dintr-un domeniu minor; îngrozitor sau atroce, ar fi făcut parte din domeniul interzis. Această interdicţie, Goya nu o poate înlătura decît încercînd să distrugă, prin arta sa, nu arta realului, ci aceea, cum se numea pe atunci, a idealului.
El ştie că vine vremea conflictului dintre universul 37 său şi prestigiul în agonie al Italiei. Fără îndoială

artiştii spanioli suportau cu greu prestigiul artei italiene. Existase o împăcare în cazul extazului baroc, acolo senzualitatea şi spiritualitatea se uneau; dar în Italia ele se uneau în senzualitate, pe cînd Spania voise dintotdeauna să le unească întru Dumnezeu. închipuiţi-v-o pe Sfînta Tereza în faţa statuii sale făcute de Bernini. Stranie unire, aceea a Italiei, care făcuse din nud simbolul însuşi al artei, cu Spania unde pentru nud erai pedepsit cu un an de închisoare, cu exilul şi confiscarea averii; al cărei singur nud ajuns pînă la noi a fost pictat —- de cel mai mare pictor al vremii sale, Velâzquez — aproape clandestin, graţie favoarei regale. Dacă Italia năzuia de secole să pună de acord omul cu el însuşi, Spania năzuia să strice acest acord. La « Cristos, omul desăvîrşit», cum spunea Nicolaus Cusanus, toate vocile profunde din Spania răspundeau că omul nu valorează decît prin ceea ce are în sine din Cristos. Goya bineînţeles nu reia căutarea acestor semne divine, dar pentru el, ca şi pentru Evul Mediu, omul nu valorează decît în măsura în care exprimă ceea ce îl depăşeşte. Ca spirit, Spania rămăsese gotică: mulţi dintre artiştii populari aspirau să marcheze fiecare făptură cu semnul care o lega de Dumnezeu şi să facă din poporul lor de chipuri moştenitorul a ceea ce fusese creştinitatea statuilor. Genială sau ridicolă, arta sa curteană, deseori străină, scăpa acestei stăruitoare rugăminţi; dar pentru Goya sufletul Spaniei nu se mai află la Curte. Nu contează că Veneţia, care şi ea va muri, i-a lăsat masca drept moştenire! în amurgul în care dispare umbra lui Arlechin începe să urce sînge- rosul Saturn, aşa cum neobosita imprecaţie a lui Sade şterge înfloriturile povestitorilor galanţi. Dacă pentru el, ca şi pentru constanta spirituală a ţării sale, omul n-are alt rol decît de a fi o mărturie a ceea ce-l depăşeşte, ceea ce-l depăşeşte nu mai e Dumnezeu. Şi nu veneţienilor trebuie să le răspundă Saturn, ci spiritului Capelei Sixtine, sub pedeapsa, pentru Goya, de a nu fi decît un al doilea Magnasco. Ceea ce nu-i uşor, căci el se crede un raţionalist. «Somnul raţiunii naşte monştri.» De aceea, de- **38**
sigur, va acoperi cu ei pereţii casei. Adnotările sale la *Capricii* arată că scenele înfăţişate sînt urmarea superstiţiei şi a proastei educaţii. E greşit să se creadă în fantome, Atunci de ce să le pictezi atît de convingător? Te gîndeşti la Laclos, care susţinea sus. şi tare, cam în aceeaşi vreme, caracterul moral al *legăturilor primejdioase*. La sfîrşitul *Dezastrelor* o stranie marionetă, marionetă şi Raţiune totodată, aşa cum ducesa de Alba din *Capricii* e marionetă şi ducesă de Alba, va aduce, într-o slavă de tablou iezuit, un simbol al împăcării. După care Goya va grava *Bătrînul rătăcind printre fantome*. . . El caută stilul potrivit geniului şi nu moralei sale. E raţionalist, cum a fost Cervantes autor de romane de aventuri, iar Dostoievski de romane sociale. Raţionalismul comentariilor sale din *Capricii* e moralizator, dar aproape toţi profeţii iremediabilului — nu contează în ce măsură — se vor moralişti: Pascal, Baudelaire, Dostoievski, Tolstoi, Nietzsche... De altfel, nimic nu-ţi acordă un drept mai mare de a exprima cruzimea decît morala. Vezi Hogarth. Sade, de asemenea, se vrea moralist, şi încă raţionalist. El justifică prin raţionamentele sale abuziv de subtile, ca şi Goya prin scurte fraze şi cîteva Justiţii, statornica ascultare a vocii sîngelui şi a nopţii, care n-au de ce să fie justificate, iar evocările acestea păstrează tonul folosit de

alţii pentru a se văita. Fiind romancier, el dispune, datorită povestirii, de domeniul confuz al cuvîntului presupus, pentru care pictura nu are echivalent; dar răstimpul petrecut în infern (care a durat aproape toată viaţa), povestit uneori pe un ton plîngăreţ, trezeşte, vai! dorinţa de a-l traduce. Să ne-o închipuim pe *Julieta* scrisă cu tonul sec al lui Laclos sau Diderot; sau cu tonul gîfîit pe care Michelet îl va aduce atît de des din ţara lui Goya. . .

Acesta din urmă nu concepe să se întoarcă din infern cu vocea altora. Dar ceea ce trebuie să învingă — lucru pe care Sade l-a acceptat — e totodată un stil şi forma unei civilizaţii. Şi dacă Fra- gonard valora mai puţin decît Rousseau, Rafael valora mai mult decît Racine. Guardi, Hogarth, 39 Boucher, Chardin nu-l imitau pe Rafael; dar nici unul dintre ei nu se considera egalul marilor italieni. Pictura acestui secol scria *Candide* dar îl venera pe *Zaire*. Strălucirea sa era prea legată de gust pentru a nu fi ameninţată de o saturaţie a sensibilităţii pe care moda o aduce fără scăpare. Dar îndată ce arta redevenea ambiţioasă, ambiţia ei era legată de valori pe care nu le pusese niciodată la îndoială. Trecea de la versuri şugubeţe la « noaptea înflăcărată» a lui Chenier, de la mutrişoarele lui Greuze la profilurile sale romane, de la primele tablouri de Fragonard la chipurile lui de camee. Winckelmann n-a datorat numai talentului faima neaşteptată de care s-a bucurat. Boucher fusese unul din maeştrii singurului pictor contemporan cu Goya despre care acesta spunea că e mare: David.

în ce măsură întreaga epocă socotea că orice calitate trebuie să ia o formă «antică» ne-o arată îndeajuns vocabularul Revoluţiei Franceze. Aceşti copii ai lui Rousseau vroiau să vorbească la fel cu cei ai lui Plutarh. Tribuna era mai potrivită pentru asta decît pictura — care era totuşi şi ea destul de potrivită. Revenirea supranaturalului, aproape la fel de insistentă ca şi exaltarea sentimentului, părea să adauge unei lumi pline de podoabe o intruziune de fantome care-i vor adopta în curînd stilul. Tragedia clasică ştiuse de minune să-şi împodobească Furiile. Fantomele din vremea aceea aveau să scape curînd din singurătatea lor, din timpul ghilotinei din piaţa Revoluţiei şi pînă la zăpada de pe cîmpurile din Eylau. . . Dar chemarea lor înăbuşită se repeta, neîncetat şi zadarnic, atîta timp cît nu sugera decît un decor de castel bîntuit de spectre clasice.

Desenul italian părea să exprime cu siguranţă calitatea supremă a formelor. Se spune că Goya a scăpat de aceasta datorită materialului romantic, datorită monştrilor şi vrăjitoarelor sale. Dar contemporanul său Fiissli, al cărui material e deseori atît de aproape de al său (*Coşmarul*, *Cele trei vrăjitoare* etc.) ne demonstrează că se pot picta vrăjitoare stil Ludovic al XVI-lea sau Empire; iar gustul epocii le-ar fi impus bucuros desenul **40**
« antic» celor mai tulburi obsesii, aşa cum începea să-l impună senzualităţii. Fiissli voia să-şi sublimeze în mod raţional vrăjitoarele. Ciudată idee! Dar ce vroia Goya? Să copieze nişte bătrîne nebune? El nu concepea să confere lumii sale fantastice mai puţine *calităţi* decît Fiissli; dar pentru ca vrăjitoarea sa să devină o operă de artă, nu-i era suficient să devină o pythie.

Ce-i adusese gravura? Sfîrşitul iluziei, al seducţiei; descoperirea că omul poate fi smuls din el însuşi prin alte mijloace decît frumuseţea;

aceea că acţiunea supranaturalului nu se află în reprezentare ci în stil; certitudinea că în primul rînd supranaturalul şi apoi omenescul sînt mai greu de exprimat prin mijloacele specifice presupuse în slujba reprezentării, decît printr-o reprezentare în slujba unui stil, şi a acestor mijloace.
Există în opera sa o tatonare revelatoare: aceea a figurilor fantastice din *Alameda*,, şi mai ales din *Brocken*, Capriciu aplicat. Schiţele sale ţin toate de arta iluziei; fiecare din ele, dacă ar fi reală, ar deveni un spectacol. încercase mai întîi să trateze fantasticul cu această artă meticuloasă, să înfăţişeze, deasupra unui personaj de panou asemenea celor din *Iarna* sau din *Puţuri*, dansul aerian al unor adevărate vrăjitoare. Nu fără slăbiciuni. Zugrăvind *Sala nebunilor*, el redescoperă într-un mod convingător că modalitatea de expresie a insolitului, a groazei — a neomenescului — nu e înfăţişarea scrupuloasă a unui spectacol imaginar sau real, ci o scriitură capabilă să-l înfăţişeze fără a se supune elementelor sale.

Asta înseamnă a regăsi însuşi sensul stilului. Şi totodată, forţa specifică a picturii, puterea unei tuşe frînte sau a apropierii dintre un roşu şi un negru, indiferent de obiectele reprezentate. S-a vorbit de viziune; dar cea din *Sala nebunilor* nu e nici mai exactă, nici mai pătrunzătoare decît aceea din *Brocken:* nu mai e hotărîtoare viziunea, ci scriitura. Umbra de sub braţul unui personaj care merge nu e pusă ca o umbră, ci ca un accent. Arta egipteană a descoperit stilul eternităţii, nu i-a descoperit **41** viziunea; tot **aşa la** celălalt pol al scriiturilor umane, Goya transpune din gravură în pictură stilul angoasei.
încercaţi să vă închipuiţi spectacolul pictat. în; *Brocken;* nu e cu mult deosebit de tablou. încercaţi să vă închipuiţi *Sala nebunilor*. Poţi avea fără nici o greutate reprezentarea figurii care merge, a personajului cu pene, a cîntăreţului; dar relieful lor e cu totul altfel decît în tablou; sînt despărţiţi de celelalte personaje: cel din fund, de pe dreapta, a dispărut; o mulţime de o hidoşenie banală i-a luat locul forfotei chinuite din partea stingă. Imaginat cu precizie, nebunul cu coroană pierde ceea ce ne face să-l admirăm.
Pentru şi mai multă precizie să presupunem că un cineast trebuie să turneze scena aceasta. Chiar înainte de a-şi aşeza personajele, el va şti că nu poate încerca să ajungă la genialitatea lui Goya decît prin ecleraj: nu dînd formelor pe care le va fotografia cît mai multă realitate, ci supunîndu-le tragicului umbrei. Şi linia frîntă care pune în valoare fiecare din figurile tabloului e acel element prin care Goya le integrează pe toate într-o zonă dramatică de lumină şi umbră *imaginare,* într-o lume plastică devenită expresia, şi nu reprezentarea, nebuniei.
Desigur, el nu inventează stilul ; îl inventează - pe al său. Orice artist de geniu descoperă o dată cu stilul, şi nu cu «viziunea», lumea aşa cum o vede el; descoperire echivocă atunci cînd pare supusă îndeosebi observaţiei, care îi e totdeauna subordonată. El Greco îşi descoperă stilul respingînd mărturia simţurilor privitorului; Goya vorbeşte despre adevăr pentru că e împotriva ficţiunii italienilor, devenită minciună, ca orişice stil, prin vulgarizare; dar nu devine Goya decît atunci cînd opune acestei ficţiuni, nu realitatea, ci o altă ficţiune dominatoare: unei lumi îmfrumuseţate, o lume sfîşiată. Unei lumi ordonate după florile sale, o

lume ordonată după rădăcinile sale. A păstrat din vechea sa artă modelele populare, şi scena, spectacolul imaginar, care de acum înainte va fi la jumătatea drumului între reportaj şi coşmar. Subiectele sale i-ar putea aparţine (unele îi aparţin) 42
lui Magnasco. Cu excepţia tocmai a nebuniei. Carnavalul, Inchiziţia chiar, sînt nişte spectacole. Nebunia nu poate fi un spectacol decît în măsura în care nu e decît un carnaval, aşa cum ar fi fost la Magnasco. Acesta înfăţişează în *Interogatoriu/* un prizonier căruia i se ard ochii; dar îl înfăţişează cu atîta strălucire încît supliciul devine un fel de balet. Stilul italian îl separă pe spectator de cruzimea înfăţişată acolo; Goya, precum artiştii goticului, deşi păstrează ceea ce desparte opera de artă de spectacolul groazei, participă, şi-l face sa participe şi pe spectator. La italieni, drama se oprea la ceea ce ar fi făcut să se prăbuşească decorul; Goya suprimă decoruh Profilat pe zidurile sale sinistre şi goale, nebunul nu mai e un deghizat, ci un acuzator. . -
începînd din secolul al XVI-lea, noţiunea de om elaborată în Italia nu fusese pusă la îndoială decît de unele fiinţe izolate, chiar dacă se numesc Tereza de Avila. Iar civilizaţia europeană nu i-a opus nici o alta; ideea calităţii reprezentării, apoi a picturii înseşi, nu se întemeiase pe un alt sentiment fundamental în afară de cel al reconcilierii omului cu Dumnezeu. Maniera lui Ribera, împrumutată de la Caravaggio, nu aducea în Spania, tre- cînd prin Neapole, decît un italienism mai aspru. Velâzquez dusese mai departe, singur, una din cele mai mari înfăptuiri pe care le-a cunoscut pictura; dar nu se împotrivise spiritului impus de stilul italian. Ca şi Marele Secol, Secolul de Aur accepta lumea. La fel şi Veneţia. Goya, care n-o mai acceptă, năzuieşte să dea refuzului său strălucirea şi forţa pe care le atinsese acceptarea Occidentului. Ţările protestante uitaseră vechiul ton augustinian pentru a se acomoda de bine de rău cu o artă raţionalistă. Doar Rembrandt opusese italienismului un domeniu demn de a fi comparat cu cel pe care acesta se întemeia; dar Rembrandt încă nu suscitase crearea unei estetici. Singurul rival al lui Rafael era Tiţian.
Cînd citim fraza în care Goya afirmă ce-i datorează lui Rembrandt, fiecare ne gîndim mai întîi la tuşa 43 frîntă. Poate că el se gîndea la mai mult. Rembrandt
a fost primul care opusese «sublimării» artei italiene, o artă tot atît de ambiţioasă. Hals, Velâzquez, Vermeer îşi închipuiau desigur că pictează mai bine decît Rafael; dar nu rivalizau cu lumea fictivă a acestuia, care le era, poate, indiferentă. Rembrandt, conştient sau nu, şi oricit de obsedat ar fi fost de specificul picturii, încercase totuşi în unele din tablourile sale, în unele acvaforte, ce încercaseră Eschil şi Michelangelo şi a reuşit uneori transfor- mîndu-şi personajele pînă ce s-au potrivit cu lumina aceea cînd de Apocalips, cînd de Veşnicie, care trans- cende timpul precum clipa biblică în care umbra lui David cu braţele deschise ia forma Crucii. Nu la profeţii lui Israel face apel Goya; ci probabil de la Rembrandt a deprins el tonul suveran al unui univers deosebit, atunci cînd acesta cuprinde cele mai vechi sentimente omeneşti.
Estetica cea mai răspîndită în vremea sa, a francezilor, părea că se impune de la sine: pictorul avea menirea de a înfăţişa cu talent spectacole încîntătoare sau plăcute. Ceea ce şi făcuse Goya pînă la patruzeci şi cinci de ani. Fără îndoială, să crezi că-i de admirat în

pictură ceea ce, devenit real, ar fi stîrnit dorinţa, părea să justifice în acelaşi timp şi gustul lui Rafael şi cel al lui Fragonard; dar pictorii ştiau că pictura e pictură, şi nu vedeau, cu atîta inocenţă ca Diderot, dovada geniului lui Rembrandt în dorinţa lor de a-I urmări personajele pe stradă. Velăzquez nu putea fi redus la ceea ce înfăţişa. Europa aceasta hărţuită acum de fantome era atît de convinsă că orice artă care nu seduce măcar înnobilează, încît spera, precum Fiissli, să pună stăpînire pe fantomele sale înnobilîndu-le. Descoperirea picturii italiene, oricît de uzată ar fi fost din cauza faimei şi a copiilor, era că arta e unul din cele mai puternice mijloace de îndreptare a lumii, un nobil ţinut unde omul scapă condiţiei umane pentru a ajunge la aceea prin care e măsura zeilor. Prestigiul artei romane nu venea din faptul că marile sale opere îl înfrumuseţau pe om, ci că-l eliberau. Goya descoperă că deşi stilul italian face din oameni figuri divine, arta însăşi e cea care face din artist rivalul zeilor. Fie că arta împodobeşte sau **44**
nu ceea ce înfăţişează, fie că e a lui Velăzquez sau a lui Rembrandt; prea puţin contează că artistul încearcă să stăpînească cerul sau noaptea, totul e ca amîndouă să fie profunde. Nu spre Dumnezeu bîjbîie el, ci spre o sacralitate anterioară şi fără mîntuire, spre veşnicul Saturn.
Un alt artist de geniu, pe care poate aceeaşi voce subterană l-a îndepărtat de Cristos, căutase şi el la un popor de nebuni, de somnambuli şi de vrăjitoare, tonul invincibil care pînă la el fusese doar tonul creştin: Shakespeare din *Macbeth* şi din *Hamlet*. Ceaţa care transfigurează figurile rătăcitoare pe landa lui Lear e cu totul deosebită de lumina tulbure în care braţele ridicate ale omuleţului patetic din *Trei mai* cheamă poporul spaniol; amîndouă însă vor să egaleze sau să depăşească, făcînd apel la puterile nopţii, ceea ce e veşnic în tragedia clasică şi în pictura italiană. Shakespeare are nevoie de personaje, Goya de figuri; dar de cînd există pictura, care pictor, dacă nu Goya, ar fi fost în stare să găsească profunzimea coridoarelor fără sfîrşit în jurul închipuitei pete de sînge pe care n-o vor spăla parfumurile din Arabia?

« într-o asemenea noapte, Jessica, în timp ce vîntul făcea să tremure frunzele în tăcere. . .» O, cîntec de iubire! într-o asemenea noapte, Macbeth, ai auzit « Vei fi rege», şi într-o asemenea noapte a mers pădurea spre Dunsinane. într-o asemenea noapte a venit Saul la vrăjitoarea din Endor, a văzut Elena cum se întorc primii morţi în Troia, Alexandru l-a crucificat pe cel care îl învăţase înţelepciunea; au ars Roma, Persepolis, Alexandria şi Babilonul; moştenitoarea lui Timur le-a azvîrlit peştilor din bazinul ei turcoaz toate perlele din Samarcand; oamenii lui Cortez au ascultat urletele prizonierilor spanioli cărora li se smulgeau inimile în ritmul tobelor; într-o asemenea noapte, Cervantes a aflat că era sclav. Vulnerabilitatea oricărei arte de tip italian sau chinez ţine de refuzul elementului subteran al divi- **45** nităţii, care într-o zi reapare vrînd nevrînd. Dacă
Italia voîse sâ-i smulgă pe om din condiţia sa rea- ducîndu-l lă perfecţiune^ aşa cum făcuse din Cristos omul desăvîrşit, distribuitorul unei iertări inepuizabile, Goya vrea să-l smulgă de aici regăsind bubuitul uitat al vocilor pe care-l aude dedesubtul generaţiilor ca murmurul veşnic ăl prundişului sub valurile care cad fără încetare. Şi ştie că prin maniera italienilor nu va exprima niciodată această chemare, pentru că ea nu-i altceva decît expresia unei lumi unde diavolul nu

există.
El transformă funcţia picturii, care nu mai e aceea de a seduce pe amator, nici de â-i anexa, împodobind-o, lumea imaginară. El proclamă un nou drept al pictorului. Acela la nebunie, s-a spus. Nebunia îl fascinează: deseori o aşteaptă. Se povesteşte că a răcit pe munte pentru a-i dovedi ducesei de Alba talentul său de potcovar! Ştie ce-i sifilisul şi că perioadele de surzenie sînt tăcute lovituri de gong prevestitoare de dezastru ... Nebunia aceasta nu e fantezie. Ceea ce face ca tonul nebunilor şi flagelatorilor săi, al carnavalului, să fie hotărîtor, e faptul că el e tonul religios de mii de ani al suferinţei îndurate zadarnic, regăsit, poate pentru prima dată, de un om care se crede indiferent faţă de Dumnezeu. Dar vocea care începe să-i umple tăcerea din ce în ce mai profundă nu e numai a lui, e vocea dispărută a Spaniei.

IV. **DEZASTRE**

Există în *Dezastre,* printre episoadele de război şi foamete, cîteva scene fantastice şi alegorice. Eşti tentat să vezi în aceste planşe urmarea celor din *Capricii*, îmbogăţite cu douăzeci de ani de geniu ...

« *Au înşfăcat-o*» ar putea, fără îndoială, să figureze printre noile planşe. Dar o dată cu dispariţia scenelor de moravuri, au dispărut şi comicul şi elementul caricatural; fondurile negre sînt deseori înlocuite cu un laviu de cerneală cu granulaţie foarte mare sau cu trăsături de peniţă foarte dese. Anumite corpuri tăiate în bucăţi apar cu o precizie de gravură cu acul. în sfîrşit o scrijelitură nervoasă, a cărei furie depăşeşte cu mult aceea din desenele pregătitoare, a luat locul accentului «îndrăzneţ» din *Capricii*. De acum înainte demonii şi-au găsit adevărata lor formă: atrocitatea. De cînd se îmbolnăvise, Goya căuta tot ceea ce recunoaşte dintr-o dată angoasa comună a oamenilor: umilinţa, coşmarul, violul, închisoarea. Temniţele sale, torturile se desfăşoară acum în întreaga Spanie, iar arta sa a devenit demnă să strîngă la un loc spovedania publică a unei lumi care strigă în gura mare ceea ce gravurile lui spun doar în şoaptă.

Nu-i vorba acum de un reportaj despre război, aşa cum nici altădată nu era vorba despre vrăjitorie. Acel « după natură» are în *Dezastre,* ca şi în *Capricii,* un rol foarte mic; altminteri, de ce ar
47 scrie «Am văzut cu ochii mei» sub una din planşe?

Ca toţi artiştii, Goya caută cu aviditate în real numai ce are nevoie: de pildă un gest, un anumit fel de a cădea lumina, o expresie mai ales; şi regăsise gestul şi expresia izolîndu-le de ceea ce le înconjurase, introducîndu-le în visul său a cărui întrupare erau. Acelaşi rol îl au şi scenele din *Dezastre.* Văzute, ele îi pun în mişcare memoria; povestite, imaginaţia; dar el caută să le exprime nu să le reconstituie şi multe din ele par să alunece peste gravuri ca nişte nori zbuciumaţi: şarja de cavalerie, femeile smulse pentru a fi violate, cadavrul tîrît, fuga mulţimii din faţa incendiului, căderea trupurilor sub bombe, goana călugărilor şi a soldaţilor puşi pe jaf, *Tumultul*, şi chiar admirabila *Nada* în care totuşi e zugrăvită Moartea. Gravează şi corpuri nemişcate: împuşcaţi, spîn- zuraţi, strangulaţi, cerşetori înfometaţi, veghetoare de cadavre, şi acel disperat, care în crepusculul de cataclism, pare ultimul supravieţuitor de pe pămînt. Dar întocmai ca *Nada* planşa aceasta nu e un spectacol şi îşi trage genialitatea din aceleaşi surse. Execuţia o desenează înfăţişînd numai victima şi puştile aţintite, tăiate de margine; îşi înalţă cerşetorii singuri pe cerul pustiu; linii haşurate, care nu vor să înfăţişeze nimic, fac din cei trei spînzuraţi un şir nesfîrşit.

Tonul schiţelor pregătitoare din *Dezastre* e mai febril decît cel al schiţelor din *Capricii*, şi deseori Goya pare să caute aici acea luminozitate datorată odinioară Italiei şi care dă astăzi anumitor planşe ale sale aspectul unor situaţii (aşa cum unele din pînzele sale capătă aspectul unor schiţe). Şi totuşi, toate aceste crochiuri aparţin aceleiaşi arte. N-a dispărut decît teatrul. Nu mai există scenă; dar nu mai există nici exterior, «natură», ca altădată. Frenetice sau împietrite, grupurile sale se desprind de pe un fond aproape totdeauna abstract; ruine care

abia şe desluşesc, arbori rari cu crengile tăiate vîrstează uşor albul sau negrul gravurii care nu atît sugerează un soare, o noapte la fel de implacabile, cît aminteşte fondurile atîtor portrete a căror complexitate n-are alt rost decît să slujească
Acum mişcarea joacă un rol important. Goya o cunoscuse pe aceea a vrăjitoarelor rostogolindu-se prin noapte, a monştrilor cărora li se răsucesc mădularele cînd cad; la el mişcarea nu mai e a membrelor împroşcate de chipurile acelea strivite; caracatiţa nu-şi mai desface tentaculele, şi le împle teşte. Nu-i vorba de compoziţie, în sensul italian al cuvîntului. Scena nu e elaborată, va fi foarte rar modificată; ea se iveşte inextricabilă, ca un nod. De altminteri se vede foarte clar în cele cîteva desene cu pensula care n-au fost gravate. Aici Goya depăşeşte cu mult desenul schematic sau spart al *Capriciilor* pentru a ajunge la o scriitură de o surprinzătoare plenitudine, uneori de o soliditate de basorelief barbar; inventează o linie groasă care nu e un arabesc, şi al cărei spirit se înrudeşte mai mult cu linia modelajelor în lut decît cu cea a lui Tiepolo. Ceea ce nu va da forţă gravurilor sale, pentru că apa tare va face să se desprindă personajele de pe fondul cu care aici ele fac evident corp comun; dar datorită gravurii (şi picturii) va găsi echivalentul acestei noi densităţi, aglomerînd, încă timid deocamdată, anumite personaje secundare, încîntat de petele geometrice pe care le permite uniforma jumătate franceză, jumătate imaginară a soldaţilor săi. . .
După ce a dat uitării tapiseriile şi a terminat Alameda ducelui de Osuna, a trăit, ca mulţi dintre contemporanii săi, din portrete. Legătura dintre opera sa de portretist şi lumea ficţiunilor sale e cu atît mai complexă cu cît datarea tablourilor e deseori nesigură. Dar scenele de la San Fernando: *Triumful Sardelei*, *Flagelatorii*, *Nebunii* aparţineau, ca şi versiunile ulterioare, universului *Capriciilor*, căruia îi aparţinea şi *Majas în balcon*, pictată către **1800**, şi *Desnuda*, care prin modalitate ţine de portret, dar nu şi prin spirit. De altfel, aproape toate marile sale portrete de femei aparţin ca spirit ficţiunii.
Să nu uităm că a pictat multe portrete şi de tot soiul. Pretindea un preţ mai ridicat cînd picta 49 mîinile, obicei răspîndit pe atunci. Fraza: «Un portret cum numai el ştie să facă, *atunci cînd vrea*» în legătură cu el a fost spusă; dar *Ducele de Osuna* din Bayonne ne arată cum le făcea cînd nu vroia. Uneori lucrează de mîntuială, alteori caută combinaţii de culori dintre cele mai rare: uneori modelul îl desfată ca în *Isabel de Por cel*, de pildă; deseori anexează modelul la un univers neobişnuit, care devine sensibil cînd vreo zece portrete sînt strînse laolaltă. Reputaţia de cruzime i se trage pe de-a- ntregul de la figurile familiei regale. Dar, cei mari n-au chef să fie făcuţi mai urîţi, nici chiar de dragul picturii de calitate, şi el a pictat-o de cel puţin douăzeci de ori pe regină şi de cincisprezece ori pe rege. Mulţi s-au mirat că familia lui Carol al IV-lea a privit cu plăcere panorama de bîlci care-o înfăţişează; dar oare nu era ea şi mai ciudată, şi nu vedea în pînza aceasta groaznică o oglindă prietenoasă? « Sufletul şi toată povestea vieţii i se citesc pe faţă, va spune Napoleon despre regină, întrece orice închipuire...» Şi presupusa cruzime a lui Goya dispare o dată cu coroana. Să ne imaginăm cum erau nevastă-sa, Josefa Bayeu, contesa del Carpio, Tirana, Femeia cu

evantaiul, Antonia Zarate, s-o scoatem pe fiecare din tablou: ne dăm seama că acolo e înfrumuseţată printr-o alăturare de griuri, de rozuri şi negruri, prin unele materii sidefoase, printr-o atmosferă coloristică proprie lui Goya şi nu ei, şi care ţine de poezie. Goya idealizează *prin culoare*, ca şi Velâzquez; iar în *Carol al lîî-lea cu cîinele*, ia tot de la Velâzquez această idealizare. Există la unele dintre infantele buzate ale acestuia o nobleţe pe care ţinuta lor solemnă e totuşi insuficientă pentru a o explica. Că o combinaţie de culori puţin obişnuită poate da măreţie, cît şi rectificarea trăsăturilor, o dovedise şi Rem- brandt. Goya nu se simte ispitit să dea măreţie; în această privinţă, el e tot atît de departe de Rem- brandt ca şi acesta de Leonardo; şi încearcă o metamorfoză tot atît de desăvîrşită. Dar această metamorfoză nu rezistă într-o reproducere în alb şi negru. Găsim şi aici efortul înciudat cu care se străduie să smulgă din condiţia umană chipurile din acvaforte, mai puţin vizibil, dar nu mai puţin 50
eficace. Desigur femeile pe care le picta simţeau ele, mult mai puternic decît noi care nu le vom vedea niciodată, că Goya le făcea să alunece, fără decor inutil, şi fără să le schimbe trăsăturile, într-o *feerie* de nedefinit.
Pe vremea aceea, portretele şi operele sale de imaginaţie formează parcă două blocuri (El Greco, deja. . .) ale căror graniţe sînt altminteri confuze. Pe care din portretele sale să-l compari cu *Nebunii,* cu *Canibalii*, în curînd cu *Trei maD* Care scenă, cu *Isabel de Tor cel,* cu *Antonia Zarate,* cu presupusa *Josefa Bayeu*? Cele două domenii se vor contopi mai tîrziu... înainte de boală, pictase portrete (unele foarte frumoase) şi panouri de oglindă în serie (unele foarte reuşite). Apoi pictase, acordîndu-le o mare importanţă, cîteva scene care rupeau cu toată arta timpului său şi cu multe altele: cine oare, înainte de el, mai pictase nebuni? După ce devenise un portretist din ce în ce mai căutat, nu mai pictase de loc scene, dar gravase foarte multe; acum le pictează într-una, legate între ele ca şi gravurile: alcătuind o lume. Arta sa de portretist a devenit una din cele mai bogate şi mai subtile din cîte a cunoscut Occidentul. I se întîmplă s-o uite. *Trei mai* nu va fi un « grup», ci un *Dezastru* genial. Scriitura micilor tablouri de război, minore în comparaţie cu *Trei mai*, e aproape întotdeauna (cu excepţia geometriei din *Călugărul*) mult mai timidă decît cea a *Dezastrelor*. Comparaţi violurile din gravuri cu cele din tablouri! Ai spune că aceste tablouri minore, nu numai că nu-l scapă de ilustraţie dar chiar îl apropie. Şi ce datorează culoarea lor aceleia a portretelor?

Acestea trebuiau luate în consideraţie împreună cu modelele lor. Mai mult sau mai puţin; deseori mai mult. Şi fiecare model era unic. Dar aceste scene, ca şi cele din tapiserii, ca şi cele din gravuri, sînt nişte « suite». Asemenea subiectelor lui Hogarth, cele ale lui Goya amintesc altele. Totuşi (cu excep- 51 ţia celor din *Maragotos)* el nu povesteşte o istorie.
Caută o nedesluşită simfonie: tocmai prin asta tablourile sale, care nu se află într-o succesiune, sînt atît de străine de ciclurile veneţienilor. Dar, ca şi *Dezastrele,* nici ele nu sînt amintiri. Sînt bruşte întrupări, în timpul reveriei şi poate al cîtorva spectacole stăruitoare, ale unei obsesii căreia amintirea nu face decît să-i dea forma. Dacă a cunoscut violurile, ceea

ce nu putem şti, i-a văzut oare şi pe *Briganzi?* A văzut *Jertfa omenească*? Uciderea episcopului din Quebec de către *Canibali*? Dar cum să nu ne dăm seama că toate aceste tablouri aparţin aceluiaşi univers? Pe *Nebuni*, fără îndoială, îi văzuse: dar înainte de a-i vedea pentru prima oară, aşteptase să aibă patruzeci şi şapte de ani şi să fie infirm. Pentru el ficţiunea înseamnă ajungerea la suprafaţa unei alte lumi, şi nu ca la Veneţia, la Roma sau în Franţa, înfrumuseţarea lumii noastre. Scenele lui de război sînt adevărate viziuni, dar nu în sensul pe care îl are acest cuvînt în pictură: sînt fantasme. Fantasticul captat. Ca şi scenele din Inchiziţie, ca şi foarte multe dintre gravuri. Dacă artistul merge spre diavol, cu ajutorul visului, se întîmplă şi ca diavolul să vină la el, şi să-şi pună pecetea: iar visul nu e suprimat doar pentru atît.
Aceste figuri nu sînt chiar episoade de război cum se obişnuieşte să se afirme, poate din pricina primului lor proprietar, marchizul de la Romana, şef de partizani: majoritatea lor (chiar şi *Execuţia)* pun în scenă, nu soldaţi, ci briganzi. *Jertfa, Canibalii* ţin de o manieră artistică ajungînd pînă la flagel: *Incendiul*, *Ciuma*, *Naufragiul*. *Exorcizatul* de asemeni, în felul său. Aceste pînze de mici dimensiuni aduc în arta lui Goya un ecleraj la fel de neobişnuit în pictură cum fusese şi acela din cele mai bune *Capricii* în gravură; şi mai ales dramatica folosire a luminii. Desigur, multe dintre aceste tablouri înfăţişează nişte caverne şi brutala pătrundere a luminii prin cine ştie ce orificii. Dar căutarea este aceeaşi cînd, în loc să se slujească de nişte orificii care azvîrle lumina peste întuneric, Goya e silit să se slujească de un foc; aceeaşi şi cînd, în *Călugărul*, se slujeşte de o curte; şi tot aceeaşi cînd în *Canibalii* focarul de lumina e dublu. în *Ciuma*, e 52

la mijloc, sub pretextul unei săli, ca un soare care apune. Mai mult decît punerea în scenă a unor omoruri, eu văd în pînzele astea, precum şi în cele cărora le vor da naştere, un întuneric care trebuie populat; în această obsedantă cavernă sălăşluieşte nenorocirea. Crimă, dezastru, urgie; o excepţie, deghizaţii. Şi fără această beznă pictura lui Goya e la fel de bogată, dar nu mai e de aceeaşi natură. Iar cînd, în *Torcătoarele*, bezna rămîne, iar nenorocirea dispare, opera intrigă. Ceea ce caută acum, bănuise în unele din ultimele cartoane: o pictură ale cărei personaje, fără a fi lipsite de volum, se contopesc cu fondul. Planurile nu sînt date îndărăt prin degradeu: ce e departe ajunge o pată luminoasă. Un fond gros acoperă personajele, în loc să le detaşeze; el impune prin alăturări de culori, tot atît de «iraţionale» ca şi succesiunea acordurilor muzicale, atmosfera, *nu a spectacolului*, *ci a tabloului*, care face din Goya unul din cei mai mari poeţi. *Prăjină cu minuni* din schiţă era un joc; cea din tablou va ft o povestire fantastică. Pînzele care păstrează amintirea fondului tapiseriilor *(Topitul gloanţelor)* nu sînt cele mai bune, iar admirabilul *Triumf al Sardelei* ar fi şi mai dens fără arborii săi decorativi. în primul *Atac al diligenţei*, Goya înfăţişează; în cel de-al doilea, sugerează; iar în ceea ce priveşte personajele devorate de fundalul pe care sînt aşezate aici, el presimte scriitura din *Casa surdului*. El descoperă că reprezentarea precisă a unui spectacol nu e mijlocul cel mai eficace pentru a-i exprima semnificaţia; aşa cum au s-o facă romanticii, sufletul lui încărcat de poveşti, de simboluri şi de obsesii redescoperă poezia. Aceeaşi lumină va străluci şi în *Trei mai;* dar numai împuşcaţii îşi vor

găsi scriitura; căci stilul monumental al soldaţilor răpeşte acestei compoziţii celebra libertate de schiţă a micilor figuri, lirismul unei lumini, atît de poruncitoare încît, în masele de umbră din unele desene, personajele nu vor mai putea fi desluşite. De astă dată nu mai e nici un echivoc: e limpede că nu e vorba de un reportaj de război, ci de un poem al 53 acestuia.
De multe ori îi e dat unui artist să întrupeze nişte obsesii milenare ale unui popor care suferă? Arta sa, pînă atunci iremediabil solitară, întrupează pe neaşteptate fraternitatea spaniolilor. Complexă fraternitate. Goya fusese, ca şi majoritatea liberalilor din ţara sa şi din Europa, un «colaborator». Destul de rezervat. Şi mai mult din generozitate decît din interes. Mai întîi văzuse în francezi pe apărătorii libertăţii. Protectorul său Jovellanos fusese omorît pentru că-i slujise. Iar Goya avea şaizeci de ani. *Dezastrele* capătă întregul lor înţeles cînd ştii că nu erau numai opera unui patriot plin de amărăciune, dar şi a unui prieten înşelat. După ce prietenia franceză se transformase în tiranie, el se pomeni alături de adversarii de odinioară. Cu Spania răsculată se simţea el solidar, nu cu viitorii învingători; în Spania aservită nu cunoscuse decît durerea.
Cînd ceea ce înfăţişează ţine însă de cruzime —fie că a văzut-o, că i-a fost descrisă sau şi-o imaginează— atunci rămîne legat de atemporal. Cel tras în ţeapă, bărbatul cu braţele tăiate şi atîrnate de ramuri, care evocă milenara tortură şi trecerea, prin *Biblie,* a armatelor asiriene, sînt goi — în afara timpului. Abia dacă uniforma soldaţilor francezi e franceză; nu curajul patriotului spaniol îl fascinează, ci omul cu ochii scoşi, cel numai trunchi, schingiuitul: tot ce-l acuză pe Dumnezeu. Dacă Bosch îi aducea pe oameni în universul său infernal, Goya aduce infernalul în universul uman. La Bosch, cruzi sînt demonii. Popoarele amîndurora sînt nişte popoare de victime, dar Goya nu ignoră nici celălalt termen: tot oameni şi ei tot călăi. Fără îndoială el e singurul dintre pictorii noştri a cărui voce, în război, nu e nici intrusă, nici derizorie; şi cel mai mare poet al sîngelui. Am spus altundeva că, pentru un agnostic, una din definiţiile posibile ale demonului e: ceea ce, în om, aspiră să-l distrugă. Iată demonul care-l fascinează pe Goya. Pentru el, Satana nu e personajul aşezat pe tron de către Bosch, e un muribund cu mădularele tăiate şi în numele căruia întreabă: « Pentru ce ?»
Din momentul în care-şi pierduse tonul combativ, raţionalizarea sentimentului religios smulsese arta din lumea sa subterană. Voltaire crezuse că-i răspunde lui Pascal, dar răspunsese acelora care îl « foloseau» pe Pascal: uitase că rădăcinile acestui arbore lovit de trăznet erau indestructibil înfipte în adîncul pămîntului. Veşnica întrebare: «Care e sensul vieţii, *de vreme ce* omul e muritor?» nu primea de secole răspuns decît în forme creştine. Agnosticimul raţionalist de atunci o ignora sau credea că o înăbuşise, nu vedea în *Biblie* decît o istorie suspectă, sau încerca, prin Rousseau, să facă din dragoste instrumentul justiţiei, uitînd că iubirea invocată pe Munte nu era a inimii, ci a sufletului; nu sentimentală, ci metafizică; şi dacă a cuprins Europa, n-a fost pentru că vroia să le aducă oamenilor împăcarea, ci pentru că vroia să-i smulgă din pămîntul îmbuibat de moarte. Morţii metafizice şi, în

primul rînd, expresiei sale peremptorii: cruzimea, înţelegea Goya să-i răspundă. Surdul acesta nu era surd la vocea aceea inepuizabilă. Ştia că nu cere un răspuns; dar descoperea că între ea şi artă are loc acelaşi dialog plin de măreţie şi disperare ca între ea şi dragoste.

El datorează creştinismului din secolul al XVIII-lea tocmai ceea ce din *Evanghelie* va trece în politică: convingerea că omul are *dreptul* la justiţie. Inutilă afirmaţie pentru un roman care fără îndoială ar fi privit *Dezastrele* tot aşa cum am privi noi fotografiile amfiteatrelor. . . Dar dacă Goya crede că omul n-a venit pe pămînt pentru a fi aici ciopîrţit, atunci crede că trebuie să fi venit pentru ceva. Pentru a trăi în bucurie şi cinste? Nu numai: pentru a se împăca aici cu lumea. Şi neobosita sa predică, pe care războiul o confirmă, ne spune că omul cu lumea nu se împacă decît orbindu-se copilăreşte.

Arta sa fusese un decor. De două sute de ani, arta era un decor: uneori admirabil, şi chiar al omului. Dar nici Piaţa San-Marco, nici trofeele lui Poussin, nici imnul de bucurie al reînvierii florentine, nu fuseseră confruntate cu iremedia- 55 bilul. Acesta nu se ivise decît prin cîteva fulguraţii: Rembrandt, Hals din ultima perioadă, regăsiseră strigătul creştin. Dar aproape întreg secolul lor, apoi tot secolul al XVIII-lea, menţinuseră între tablouri şi cei care le priveau o rampă invizibilă, legaseră arta lor de refugiul unde trăiau despărţiţi de oameni. Pictura aceasta continuase marea artă dinaintea ei aşa cum un povestitor poate continua un predicator de geniu. Pictura gotică, Giotto, Michelangelo, Tiţian din ultima perioadă, Tintoretto, El Greco impuseseră privitorului un dialog, îl impresionaseră sufleteşte; din întreaga pictură Velăzquez fusese primul geniu mut. Dar în faţa copleşitoarei sale tăceri, ce spuneau Mengs, Bayeu, Hogarth chiar, Guardi şi Fragonard? Ceea ce^ spunea Goya din perioada tapiseriilor. Nimic. întregii arte îi amuţise vocea aceea care părea raţiunea ei de a fi. Pentru că pînă atunci, singura artă a Occidentului care a spus ceva, care încă mai spunea, era arta creştină.

Pictura profană şi pictura religioasă nu fuseseră rivale. Rafael nu se considera agnostic; şi nici Tiţian, Tintoretto şi mai puţin, Louis le Nain nu se credea Michelangelo, iar arta secolului al XVIII-lea nu se ridica, aşa cum arta modernă o face într-un chip mai mult sau mai puţin mărturisit, împotriva maeştrilor creştini; ea se instala în lacunele geniului acestora, ca magherniţele acelea dintre arcadele Coliseului. Miza în cel mai rău caz pe decor, şi în cel mai bun caz pe tot tabloul. *Sala nebunilor* nu era numai un tablou: *Trei mai* nu e în nici un caz. Acest apel adresat spectatorului, această voinţă de a-l angaja, în şi prin spectacol, dincolo de spectacolul însuşi, după ce a cuprins arta gotică, nu reapăruse decît intermitent la marii veneţieni. (Apoi, urmarea sa minoră, în arta erotică, dialog de infern meschin.) Dialogul acesta nu e indispensabil artei, cu toate că arta găseşte uneori în el unul din accentele sale cele mai grave; dar tocmai pe el vrea Goya să-l regăsească. în Europa fusese de nedespărţit de singurul limbaj pe care-l folosea aici veşnicia: acela al lui Cristos. Goya a fost primul care se pare că voise să scoată acest **56**
limbaj din întuneric. El restabileşte dialogul uitat, dar cu o alta voce. Dialogul acesta, în care privitorul tace, apare deseori atunci cînd pictura

îi spune acestuia ceea ce el ar fi preferat să n-audă. Cînd îl *constrînge* să asculte. Creştinii din secolul al XV-lea credeau că trebuie să fie atenţi la predicile pline de cruzime care, prin osuare, descriau Patimile ore întregi, pînă la delir; credeau că trebuie să privească *Răstignirea* lui Grunewald, dar cu siguranţă că ar fi privit-o chiar dacă nu socoteau drept un păcat să-şi mute ochii de la ea. Omul nu contemplă numai ce-i place, iar forma teribilă a iubirii se numeşte fascinaţie. *Trei mai*> unele *Dezastre,* te duc cu gîndul la marile romane ale lui Dostoievski. Cei doi artişti sînt brusc despărţiţi de oameni prin iremediabil (iar *Casa surdului* merită să fie locuită de Karamazovi...) Romanele lui Dostoievski erau, şi continuă să fie, nişte povestiri, dar se transformă într-o predică. Obscură şi stăruitoare ca orice limbaj al profetului modern. Ce este un profet, dacă nu un om care se adresează celorlalţi ca să-i scoată din orbire, ca să-i smulgă din lumea aparenţelor şi să-i aducă în cea a Adevărului său? Iar adevărul unui pictor ca şi acela al unui muzician nu e o doctrină: sînt nişte tablouri care fac lumea vulnerabilă mai întîi, şi apoi impostoare. Priviţi-i pe nebuni cît poftiţi, dar după ce i-aţi privit, uitaţi-vă în oglindă! Priviţi arta lui Goya, dar după ce aţi privit-o, uitaţi-vă cum se clatină lumea oamenilor! Şocul pe care Dostoievski îl dă năzuinţelor noastre nu ţine atît de lectura întîmplării lui Lazăr de către asasin şi prostituată înfrăţiţi, cît de faptul că aruncă neantului necruţător atîtea biete lecturi de sub toate lămpile de noapte din Rusia. . .

Poate s-ar putea defini romantismul ca o tentativă de a regăsi zona de iraţional ori supraomenesc pe care omul şi creştinismul o pierduseră împreună, şi ale cărei forme creştine nu mai constituiau o expresie artistică; dar desigur poate fi definit astfel Goya, pe care această zonă îl atrăgea din nişte cauze cumplite. Iremediabilul nu se putea 57 atunci exprima fără să distrugă armonia pe care
o găsea înaintea sa. La un artist creştin ar fi putut da naştere unei opere ca aceea a lui Griinewald, dar în Europa nu mai părea hărăzit decît morţii tăcute şi solitare. Pînă la război, predica lui Goya fusese timidă. Justificată prin atrocitate într-o lume în care creştinismul nu mai e decît un decor, ea distruge acest decor aşa cum primii mari sculptori creştini respingeau arta antică. Ca şi ei Goya vrea să regăsească limbajul sacru. Acesta e pentru el dialogul cu destinul, iar cuvintele de care dispune sînt cele ale diavolului: în ochii săi de vizionar, sacrul, care n-a fost niciodată Biserica, nu mai e nici măcar divinitate.

Un mare artist nu mai înfăţişează oroarea pentru oroare, după cum nici bătăliile pentru bătălii, naturile moarte pentru naturi moarte. Creştin fiind, el vede aici o rugă fierbinte: nici o voce nu impune mai mult omului conştiinţa condiţiei sale; dar atunci, mîntuitoare, ea strînge la un loc gloata care nu poate ajunge la Dumnezeu decît gonită de îngerul spaimei. Spre ce Dumnezeu duce oroarea lui Goya?

Poate că în primul rînd duce la el însuşi. Artistul atins de iremediabil încearcă deseori să-şi umple singurătatea: «O, cititor făţarnic, tu semenul meu, frate!. . . »

Infirmitatea e mai puţin atroce în absurditatea universală; printre cadavre surzenia e mai puţin dureroasă, şi poate că Goya se descoperă frate cu aceşti schingiuiţi pe care-i gravează: şi cere socoteală lui Dumnezeu prin aceşti înspăimîntători mandatari . . .

Lupta artistului împotriva unui Dumnezeu în care nu crede ar fi de neînchipuit dacă n-ar exprima în mod confuz ideea foarte veche că creatorul nu e adevăratul Dumnezeu. Pentru indieni, Dumnezeu e în primul rînd absolutul, nu creatorul ! Despărţind zeitatea de creaţie poţi restabili echilibrul trecînd lumea în mîinile diavolului; ceea ce e foarte raţional, mai mult chiar decît a face din societate demonul, iar din natură expresia lui Dumnezeu, în felul atîtor ideologi de pe vremea lui Goya. Dar creatorul rămîne atunci $$
creatorul, şi poate stăpînul de după moarte; şi nimic nu dovedeşte că adevăratul Dumnezeu se sinchiseşte de oameni. Absurdul metafizic rămîne intact, împodobit numai, pentru acuzatorul unui creator demoniac dar poate atotputernic, cu iluzia unor clipe de eroism dement. Artistul nu poate decît să se acomodeze destinului (stilul italian), să-l ignore (stilul secolului al XVIII-lea francez) sau să-l acuze. Goya nu se acomodează şi nu-l ignoră. Şi cînd l-a ignorat Spania pe deplin? Nu stă mai puţin în firea omului să se vrea nemuritor decît să se ştie om. Goya cunoaşte desigur aceste momente din arta spaniolă cînd orice speranţă pare pierdută, cînd Cristos nu mai e decît un torturat. Dar el ştie că dacă Cristos nu e sensul însuşi al lumii, corpul unui schingiuit pe marginea drumului e mai semnificativ decît un crucifix. S-a spus că el născocise reprezentarea scenelor de supliciu; pietismul baroc e plin de asemenea scene. Ribera l-a înfăţişat de şase ori pe sfîntul Bartolomeu jupuit de viu. Dar sfîntul Bartolomeu murea pentru a depune mărturie, iar Goya scrie sub una dintre cele mai sfîşietoare victime ale sale: «Pentru că s-a născut într-o altă ţară». Arta creştină era răspuns, arta sa e întrebare. Batjocura e un subiect patetic dar nu absurd, pentru că Isus a ales Batjocura. Strangulaţii Inchiziţiei n-au ales ei boneta ţuguiată scuturată de frigurile agoniei; rîsul soldaţilor în faţa cadavrului unui schingiuit devine întrebare, deoarece cadavrul nu alesese el moartea.

Din ziua cînd izbucneşte insurecţia şi pînă cînd Goya o uită în cele din urmă (soldaţii din *Casa surdului* nu vor trage decît în fantome) se întîmplă la el un schimb confuz între scene, amintiri şi patima întunecată a cărei expresie devine uneori amintirea. Cele mai profunde învăţăminte ale ocnei nu ne sînt date de Dostoievski în *Amintiri din casa morţilor*, ci în *Fraţii Karama^ov*. Dacă majoritatea gravurilor din *Dezastre* sînt din **1810**, unele sînt mai tîrzii, iar *Trei mai* e pictat în timpul Restauraţiei. Deja Goya ştie cît de ameninţată e victoria Spaniei de care se simte legat. De aici 59 legătura care-l uneşte cu victimele, dar şi uşurinţa
cu care face din curaj, în slujba căruia şi-a pus talentul, o anexă a absurdului, de care acest curaj părea să-l fi eliberat. Totuşi, spaima sa, confun- dîndu-se cu cea a unui întreg popor, e încărcată de sîngele vărsat şi adesea de o milă austeră. Dacă altădată a şovăit să treacă de la *Capricii* la pictură, acum marionetele cresc ca nişte arătări, ajungînd pînă la micuţele braţe răstignite ale împuşcatului din *Trei mai*.
Voinţei de armonie, romantismul avea curînd să-i opună visul sau epopeea. Goya le opune pe amîn- două. în ochii lui Michelangelo, împuşcaţii ar avea un alt accent decît vrăjitoarele. Vechiul cu- vînt capodoperă îţi vine în minte poate mai mult decît în faţa oricărui alt

tablou al lui Goya; şi totuşi acesta e cel care a ucis ideea pe care şi-o făceau pe atunci despre capodoperă, a despărţit geniul de universul înfrumuseţat de care era legat. Poate Goya a ghicit că era zugrăvit, pentru secole, în faţa *încoronării lui Napoleon*. . . Ţine de domeniul obsesiei: mai multe planşe din *Dezastre: Cu sau fără dreptate*, *Fără leac* îl pregătiseră ori i-au urmat. Tot felul de desene cu execuţii le aminteau. Iată, inversată, celebra scenă din Tolstoi cînd prinţul Andrei rănit priveşte perindul veşnic al norilor deasupra suferinţei camarazilor săi la Austerlitz; aici, absurditatea de a fi om, cucerită o dată pentru totdeauna, nu mai poate decît sa acompanieze precum un ocean strigătul unui erou fără nume.

Acord trecător. Fraternitatea fecundează arta lui Goya, n-o determină. Geniul său vine din altă parte: din dialogul care se continuă încă din cînte- cele sumeriene, între gura închisă a unui copil torturat şi chipul de mii şi mii de ani invizibil — şi poate inexorabil — al lui Dumnezeu. Şi el depune mărturie; dar de partea cealaltă. Un cortegiu nesfîr- şit de durere înaintează din străfundul epocilor spre aceste figuri atroce, le însoţeşte torturile cu corul său subteran; dincolo de drama ţării sale, omul ăsta care nu mai aude vrea să pună vocea lui în locul acelei tăceri a morţii. Războiul s-a sfîrşit dar nu şi absurdul.

V. « NU LE TREZI ! »

învingătorii îl iartă pe Goya pentru talentul 1 său; el consideră că au profitat de pe urma luptei împotriva invaziei, şi nu le iartă iertarea aceea derizorie. Le pictează cu amărăciune portretele; înalţă în Madridul «restaurat» fantomele celor care au murit în zadar; va picta acea *Junta a Filipinelor* al cărei vid aşteaptă sicriul Spaniei. Se refugiază în *Tauromahie*, gravează alte *Dezastre*. Aşteaptă încă o dată efemera sa Justiţie, o vede cum apare, cum dispare: « Nu-l ierta pe nici unul, divină raţiune», lată-i că s-au şi întors.

Ştie acum tot ce poate scoate din spectacolul durerii. Sentimentul de dependenţă pe care-l încearcă din ce în ce mai mult — are şaptezeci de ani — îşi va găsi o nouă întrupare: temniţa Inchiziţiei. O mai înfăţişase şi altă dată; precum şi judecăţile şi pedepsele tribunalului ei, ca pe un carnaval dramatic. De astă dată, printre cei din temniţe îi regăseşte pe cei care luptaseră împotriva francezilor: victimele tuturor duşmanilor săi. îi înfăţişează încă o dată pe nenorociţi, dar şi pe condamnaţii celebri. Impostura, obsedantă de acum înainte pentru el, e cea care asigură injustiţia. Ca şi în faţa războiului, mila, lipsită la el de blîndeţe, pare o fraternitate hăituită. Nu atît deplînge victimele, cît simte că face şi el parte din ele. Condiţia umană e şi ea o închisoare, şi cei pe care-i urăşte în primul rînd sînt traficanţii de speranţe. în faţa politicienilor **61** şi a medicilor, se mulţumea să ricaneze; dacă-1 obsedează călugării, e pentru că aceştia sînt impostori în numele lui Cristos.

Anticreştin? Nu mai mult ca odinioară: la el, satirizarea călugărilor menţinea o tradiţie de catolicism; cînd călugării luptau cu francezii, se împăca îndată cu ei. Nu-i plac canonicii, ci preoţii militari. Operele religioase din tinereţe erau de mîna a doua; nici *Iosif din Calasanz*, nici *Isus pe muntele Măslinilor* nu vor fi aşa. Dar creştinismul cere credinţă, şi

el n-o are. Pentru el, Cristos nu e un duşman, dar nici Fiul lui Dumnezeu: el e interiorul unei lumi metafizice (precum e profet în cadrul Islamului) pe care n-o transcende. Lumea aceasta e adesea lumea creştină lipsită de har, o lume al cărei mîntuitor încă n-a venit, şi nici nu poate veni. Iar uneori viaţa însăşi — şi în primul rînd a lui — i se pare lui Goya o impostură a lui Dumnezeu.

Scrisese sub o execuţie: «Asta nu se poate privi»; ca şi în timpul războiului, desenează exact ceea ce nu poate fi privit: condamnarea ologului, cei în lanţuri, cei din « pentru că s-au căsătorit după pofta inimii», văduva, înspăimîntaţii. Desenează pentru el: *Prizonierii* nu vor fi cunoscuţi (şi *Dezastrele* publicate) decît după moartea sa. Anumite legende devin consolatoare; iar pentru nenorocitele sale, în sfîrşit adormite, regăseşte fără s-o ştie inscripţia *Nopţii* lui Michelangelo: «Nu le trezi!».

Desenul său însă e numai acuzator. El a uitat mijloacele de expresie tradiţionale. Nu face să cadă braţele împuşcatului din *Trei mai*, le înalţă; ca şi romancierul modern, el ştie că rîsul poate exprima angoasa condamnatului mai bine decît lacrimile; nu simbolizează, ci dezvăluie. Printr-o scriitură frîntă, gîfîită faţă de care întregul desen din vremea sa apare decorativ.

A învăţat multe, şi în primul rînd toate procedeele de folosire a luminii: de la cel mai raţional, cel al fascicolului care luminează obiectul semnificativ (cîrjele ologului), pînă la cel mai puţin raţional, acela în care recurgi la umbră aşa cum recurgi la tonurile grave în muzică. Dincolo de curbele **62**
dure din anumite desene din *Dezastre,* scriitura *Capriciilor* apare din nou, şi mai puternică: linia nu mai e o fisură în trestie ci în piatră; curînd, ceva mai puţin colţuroasă, îl va anunţa pe Daumier. Scriitura aceasta se adaugă celorlalte, nu le înlocuieşte. După ce şi-a descoperit talentul, după **1800**, n-a mai revenit la scriitura cu pompoane şi mantile. Dar una din scriiturile *Capriciilor*, şi din cele ale *Dezastrelor*, se va menţine mult timp în desenele făcute cu pensula. De cele mai multe ori desenează pentru propria-i plăcere sau, ca un scriitor care ia note, personaje puţin numeroase ori izolate: atunci desenul său apare înrudit cu cel din *Capricii*. Desenele din « compoziţii» nu mai sînt gratuite, şi instinctiv le clasăm printre desenele pregătitoare la *Dezastre,* la *Tauromahie* sau la *Disparates.* Căci la el, desenul se supune funcţiei sale, în afară de cazul cînd n-o are, adică atunci cînd reprezintă un personaj izolat. Cutare desene cu cîteva personaje, în care lumina şi pata joacă un rol important, şi care nu sînt clasabile în nişte «suite» par să anunţe tablouri. Nu cred să fie studii; ci că Goya, urmărin- du-şi obsesiile, «aştepta»; desenul lui *Saturn* e o clipă de obsesie, nu e un studiu pentru *Casa surdului*.

Desenele sale importante, de altfel, poartă aproape toate pecetea amintirii. Nici unul nu dovedeşte că şi-ar fi petrecut viaţa făcînd crochiuri prin temniţe. El e într-o permanentă pîndă a formelor; dar nu li se supune.

Alegerea i se impune, şi încă de către suflet. Ceea ce vede nu face decît să-i precizeze confuzele forme acuzatoare pe care le poartă în el. Să ne amintim de strigătul lui Daumier, în aparenţă atît de amator de crochiuri: «Ştiţi foarte bine că nu pot desena după natură!»

începe să lucreze la *Disparates*, adică *Nebuniile*: nebunie femeiască, nebunie matrimonială, nebunie săracă, nebunie de carnaval, nebunie zburătoare, nebunie generală, nebunie de groază, nebunie furioasă, nebunie pură, şi *Bătrînul rătăcind printre fantome*. Gata cu comicul, cu bătrînele la oglindă, **63** e rîndul marilor fantome, al spectrului războiului, al asasinatului, al monştrilor, al oamenilor din saci şi al personajului cu trei picioare şi două capete, care simbolizează căsătoria şi poate dragostea. Goya este desigur atunci cel mai mare interpret al angoasei pe care l-a cunoscut Occidentul. Cînd geniul său descoperă cîntecul profund al Răului, nu mai contează că în străfundul nopţii sale revine sau nu mulţimea de umbre rotindu-se, poporul său de bufniţe şi de vrăjitoare. . .

Se spune despre această artă că e populară, ceea ce pare adevărat şi ciudat în acelaşi timp; căci un pictor nu e popular pentru că a pictat un tocilar, un sacagiu, nişte fierari, nişte răsculaţi, trei sute de portrete de aristocraţi şi de optzeci şi opt de ori chipurile familiei regale. Poporul spaniol îi e ca un frate, mai ales în timpul luptei pentru independenţă; populare la Goya nu sînt atît subiectele, arta şi picturile sale, cît frăţia sa cu fantomele. Piticii aparţin Evului Mediu şi fabulei celei veşnice.

Ca şi Shakespeare, el rămîne legat de universul legendar din care marii romantici n-aveau să reţină decît pitorescul, acel univers pe care doar poporul îl cunoştea pe atunci, şi unde *Macbeth* găsea acea rezonanţă de *Iliadă*.

Gobineau, plecînd spre Persia, debarcă în timpul nopţii cu prilejul escalei de la Malta. în acest oraş unde sfintele de aur au în loc de păr alb nişte firişoare, pentru că paracliserii cultivă linte în coroanele lor, întîlneşte un Arlechin ghitarist, în faţa ferestrelor bine închise ale unui hotel din această imaginară Mediterană la care visa Molikre în *Sicilianul;* apoi un motan negru între casele în stil veneţian rămase încă în picioare, cu muzică şi lumină ca la operă; apoi o mulţime de muşchetari, şi toată comedia italiană cîntînd; în sfîrşit, confetiile îl silesc să-şi amintească de ceea ce uitase în timpul călătoriei pe mare: că soseşte într-o noapte de Carnaval. . . Carnavalul lui Goya nu-i pe de-a-ntregul o ficţiune: ca şi acela care-l înmărmureşte pe Gobineau, ca şi acel al marilor poeţi, din jocurile copiilor şi din cele mai vechi vise, e o altă lume. Personajele sale nu sînt nişte deghizaţi, ci fluturii ieşiţi pentru o clipă la lumină dintr-o **64**
lume larvară, revelaţia libertăţii. «Aş vrea să fiu domnul ăsta care trece!»... spune Fantasio, care mai ales ar vrea să fie Arlechin. Şi cel mai jalnic deghizat vrea, măcar pentru o noapte, să fie un altul; în Evul Mediu, Lăsata-Secului fusese o adevărată epopee a iresponsabilităţii. Carnavalul acesta nu e doar visul îmblînzit; el e şi chemarea omului eliberat adresată lumii necunoscute pe care o cheamă eliberarea sa. Dar Goya nu se joacă de-a castelele Motanului încălţat: pentru el supranaturalul înseamnă în primul rînd o lumină pe care o răspîndeşte deasupra măştilor sale, aşa cum Rem- brandt îşi aruncă lumina peste chipurile sale miloase. Pentru a-i înţelege limbajul, e de ajuns, poate, să compari gloata deghizaţilor săi cu măştile lui Tiepolo . . .

Dincolo de feeria veneţiană, dincolo de decorul cu galere. . . Visele sale de nestăvilit, *Saturn*, *Pelerinajul JLa San hidro* (chiar şi *Trei mai,* care face parte din aceeaşi categorie, şi are cerul la fel) nu-i datorează mai

mult decît organizatorilor de spectacole de elocvenţă latină, dar sînt înrudiţi cu fermecaţii din piesele lui Eschil. Parcele sale regăsesc obscur, pentru prima dată, tonul Eumeni- delor. în compoziţie, abia dacă se foloseşte de imaginaţie, aceasta reînvie înspăimîntată formele pierdute în bezna Genezei. Unele din ficţiunile sale par opera unui medium; la unele din ele, *Capul de cline*, din. *Casa surdului* de pildă, mai multe din *Disparates*, le tot căutăm o semnificaţie; la altele abia distingem ceea ce reprezintă. Unul dintre tablourile de cea mai mare importanţă, *Înmormîntarea Sardelei*, înfăţişează miercurea cu care începe postul Paştelui: funeraliile Carnavalului, moartea timpului cînd oamenii se credeau liberi şi erau bucuroşi pentru că uitau că purtaseră chipurile morţilor. El zugrăveşte rolurile inversate, adică Saturnalele; măgarul, ţapul, maimuţa, pisica, liliacul, infirmii, nebunii, spînzuraţii, omul-schelet, oamenii-găină, oamenii tăiaţi cu fierăstrăul, cei ce se biciuesc, tribunalele Inchiziţiei, coşmarele, oamenii şi taurii zburători, tîlharii, violurile, tortu- **65** rile, ţeapa, omorurile, execuţiile, copiii părăsiţi, jertfa omenească, canibalii; fetuşii, gnomii, uriaşii şi piticii, vrăjitorii, diavolii, strigoii, Parcele; prostituţia, închisorile, foametea, naufragiul, incendiul, ciuma. Asta e Spania? Care alt spaniol a mai pictat-o? Şi cine a mai ajuns cu atîta siguranţă şi atît de aproape de monştrii orbi ai adîncurilor arhaice, de simbolurile scufundate de mii şi mii de ani în străfundurile memoriei? După ce a isprăvit cu tapiseriile, a renunţat la portrete şi la scenele religioase, n-a mai pictat nici măcar zece scene care să nu aparţină vreuneia din acele zone tulburi, de la prostituţie pînă la tortură. Figurile sale mitologice, *Psjcbe*, de pildă, par făcute de un altul.

Ca ochii pisicilor, imaginaţia sa nu se aprinde decît noaptea. Cînd îşi prezintă ţara în chip alegoric, o acoperă cu aripile Timpului. îl pictase pe Comandor; cînd îl pictează pe Hercule, îl aşază lîngă Omphala; cînd zugrăveşte figuri biblice, acestea sînt Suzana, şi mai ales Iudita: sexualitatea lui nu e niciodată departe de sînge. Iudita de pe peretele său nu-i de ajuns, şi aşază alături o scenă de masacru. în sfîrşit Saturn. . . Adică, în acelaşi timp, lumea cealaltă şi lumea noastră într-o bruscă proliferare, lumea noastră nocturnă, luminată de reflexele unui astru mort, şi purtînd în goana implacabilă a planetelor palpitul viselor la fel de surd, de vechi şi de nestăvilit ca şi cel al inimii oamenilor. Geniul lui Goya se mişcă acum într-o zonă de corespondenţe în care şi cea mai firavă melodie a unui om în viaţă cheamă solemna orchestră a trecutului imemorial.

Formele se amestecă sau capătă un caracter aluziv. Boneta Inchiziţiei e şi a magicianului. Sfîntul Isidro îi apare regelui ca o imensă libelulă. Omul cu urechi în formă de lacăte nu s-a născut dintr-un colaj. Ce ne tulbură în oamenii-zburători e în primul rînd contrastul dintre fondul planşei, negrul acela de acvatintă şi totodată de noapte şi de abstracţie (cel din *Capricii*) şi profunzimile datorate micilor dimensiuni ale figurilor îndepărtate; dar mai e şi opoziţia dintre corzile de paraşută întinse prin eforturile personajului principal şi mica figură de deasupra capului acestui personaj. 66

Privită de la dreapta* la stingă, începînd de la ochi, e un cap de pasăre răpitoare; de la stingă la dreapta, un altul. Ea reapare, schiţată, la

omul-zburător de jos, şi face ca aripile desfăcute să-l sugereze pe Diavol. Cîte tablouri ale lui Goya nu se prelungesc în timp sau în mister, de parcă n-ar fi decît urma lăsată de trecerea supranaturalului! Prelungire atît de familiară incit le pictează cîte două: *Maja goală* şi îmbrăcată, *Doi* şi *Trei mai*, *Bătrînele* şi *Tinerele*. Găseşte din instinct toate posibilităţile de a sugera umbra, roşul şi negrul (sînge şi noapte), verdele de plumb din micile tablouri livide de la sfîrşit, desenul acela care uneşte chipul cu masca sau cu animalul, compoziţia care taie puştile ca să nu apară de loc trăgătorii; sparge piatra din prim plan, din *Zidarul*, în dreptul piciorului rupt al muncitorului, face din soldaţii din *Trei mai* o grămadă fatidică, din braţele împuşcatului braţele lui Cristos. Misterul stîncii verticale pe care o arată figurile din 1*Viziune,* al aceleia din *Peisajul fantastic*, e misterul vieţii din casele de deasupra, pentru că par inaccesibile. Prelungirea, dincolo de tablou, a scenei înfăţişate, căreia unele *Capricii* îi datorează puterea de sugestie, reapare acum cu amploare. «Unde se duce mama?» întreba un glas cînd vrăjitoarea îşi lua zborul; iată că miracolele îşi au gură-cască ai lor, iar soldaţii trag în figurile zburătoare: fantasticul accentuat de inocenţa spectatorilor stupefiaţi îşi anexează o lume pe care o transformă într-o suprarealitate: lumea peisajului din *Colosul*, a mădularelor lui *Saturn* care sînt totodată şi nori de furtună. Lancea furiosului din *Disparates* se împlîntă în ochiul unui cap retezat (omis din desenul pregătitor). Să se compare *Nebunia spaimei* cu Căpcăunul din *Capricii*... Ce-a zugrăvit el pe pereţii casei? în sufragerie o femeie lîngă un pat, un bătrîn, Saturn, Iudita, un pelerinaj, un Sabat; la primul etaj, nişte mîncăi, un cîine cu ochii rugători, nişte Parce, doi bărbaţi bătîndu-se cu ciomege, femei rîzînd, două figuri zburătoare, un călugăr, o scenă de lectură. Şase scene fantastice sau legendare, şase scene 67 «realiste». Dar patul dindărătul femeii înseamnă erotism; figura din spatele venerabilului bătrîn, moartea; mîncăii sînt chiar ei moartea. încă din *Prinderea lui Cristos* de la Toledo, o sugerase prin chipul unuia din schingiuitori. Ciobanii care se bat, clinele, sînt împotmoliţi; iar Pelerinii merg la Sabatul de unde par să fi scăpat femeile care rîd. Aici, însăşi ideea de realism nu mai are nici un sens. Dacă am presupune existenţa unor modele pentru femeile care rîd, pentru călugăr, pentru mîncăi, ar trebui să presupunem că Goya îşi aminteşte de o expresie văzută în treacăt; iar această expresie ar fi urma fugitivă, pe o faţă omenească, a domeniului dezvăluit în Parcele suspendate, în figurile sale zburătoare: levitaţia e un vis vechi de cînd lumea, în care reîntîlnim mătura vrăjitoarelor şi covorul din basmele orientale. . .

Metamorfoza începută o dată cu primele *Capricii* şi-a găsit acum întreaga profunzime. Nici un artist, nici măcar Baudelaire, nu lasă să iasă la iveală într-un mod atît de vizibil mijloacele iremediabilului. Goya vrea ca lumea să mărturisească că nu e decît aparenţă, poate chiar impostură; de aceea el o exprimă prin culori care-şi neagă culoarea. « Picturile negre» din *Casa surdului* nu au desigur strălucirea tablourilor făcute în aceeaşi perioadă; dar acestea din urmă nu neagă realul mai puţin decît primele de care sînt legate şi de care sînt de nedespărţit.

Pentru a distruge, nu numai acest real, dar şi stilul care pretinde să-l glorifice, Goya, prin sistemul de corespondenţă şi aluzii pe care l-am văzut, transformă în disonanţă fiecare din acordurile esenţiale pe care se întemeia ordinea lumii. Aceasta nu mai e decît un dicţionar din care îşi alege cuvintele după cum sonoritatea lor îi sugerează o epocă anterioară istoriei. Se spune că visează: el de fapt scormoneşte. Atotputernicia acestei arte ţine fără îndoială de uşurinţa cu care se mişcă în acea zonă pierdută unde credeam că putem simţi originea sclaviei noastre. Pentru prima dată de atîtea şi atîtea secole, un artist nu mai ascultă suind în el, pentru a fi comunicat, decît cîntecul inepuizabil al întunericului.
«Picturile negre» sînt nişte *Disparates* de mari proporţii. 68
Cea mai subtilă dintre acestea din urmă: *Nebunia ciudată* mizează pe precaritatea vieţii, sugerată de ramura unui arbore uscat; pe chipul cadaveric al uneia din femei, pe chipul de cucuvea al alteia, pe aşezarea ca într-un cuib a grupului de noctambuli, pe insolitul adunării, al mîinii vorbăreţe şi al carourilor cuverturii şi, în sfîrşit, pe somnul şi noaptea cu pata aceea gălbuie, acolo jos, eboşa lunii. . . Să nu uităm rolul pe care-l deţin în poveşti mîna — în care stă scris destinul — şi păsările de noapte care simbolizează sau îl însoţesc pe diavol. *Familia lui Carol al IV-lea* n-ar fi atît de tulburătoare, fără figura Reginei care s-o domine ca un cap de cucuvea.
Pînă atunci, desenul care depăşea crochiul era o schiţă dacă nu pentru o gravură, măcar pentru un tablou; cînd era o schiţă pentru o acvaforte, a tins să devină autonom. Desenul pregătea gravura în acvaforte, care pregătea la rîndul ei un alt desen, ceea ce tabloul nu putea face în aceeaşi măsură, pentru că era colorat. (Această succesiune de etape e deja vizibilă la Rembrandt, al cărui desen e totuşi mai puţin legat de gravură.) în lumea închisă a acvafortei, culoarea nu se mai poate introduce decît prin efracţie. Obişnuit cu o tehnică în care culoarea se exprimă numai prin alb şi negru, pictorul se vede silit s-o întrebuinţeze, aşa cum întrebuinţează albul şi negrul pentru a exprima şi nu pentru a reprezenta. Oare practicarea gravurii în acvaforte face să se înrudească unele din tablourile lui Goya mai degrabă cu cele ale lui Rembrandt decît cu ale lui Hals, deşi trăsătura de penel şi culoarea sînt mai mult ale acestuia din urmă? Fără acvaforte, *Casa surdului* ar avea mai mult mister; reproducerea după *Bătrînul rătăcit printre fantome* pare să-i aparţină; gravura a devenit pictură.

Ocrotit de garda de măşti şi de fantome cu care şi-a acoperit pereţii, îşi întrerupe dialogul amar cu aceste spectre prolifice pentru a-l relua pe acela pe care l-a început singur cu treizeci de ani 69 în urmă, cu pictura, şi pe care-l continuă tot singur.
Se mai teme şi acum de nebunie? Cum ar mai fi aici ca la ea acasă! Fantomele, la început pe furiş, au pus stăpînire pe casă şi pe el. Le-a dăruit o viaţă nocturnă, ceva mai mult decît viaţa în alb şi negru a gravurilor şi a viselor, o viaţă monocromă, de camaieu. Ele ajung să fie zumzetul prevestitor al asprului cîntec regal, care pentru el e culoarea. Să încerce prin culoare ceea ce încearcă fără ea lumea lor mată şi mohorîtă, care pare infernul lumii lui Rembrandt, şi atunci pictura va înceta să i se mai supună. Goya ştie acum că dacă există o singurătate în care eşti singur pentru că eşti abandonat, există şi o alta unde eşti singur

numai pentru că oamenii n-au ajuns încă la tine. A înţeles de ce profeţii îşi află puterea în deşert; iar deşertul său, dacă-i dă puterea să poruncească spectrelor, îi dă şi forţa de a impune un limbaj mai profund decît al lor, acel limbaj pe care l-a presimţit în vremea primilor *Nebuni.* Aşa cum a impus Spaniei viziunile sale, îi va impune şi sufletul său, la fel de prezent în cele cîteva combinaţii de roşu şi negru ca şi într-un popor de fantome. Şi colcăiala oarbă de fantome veghează asupra crîn-cenei meditaţii în timpul căreia descoperă culoarea modernă. . .

La naşterea sa, spiritul european era conceput ca o ordine. La moartea lui Goya acest spirit abia dacă va mai putea fi conceput. O dată cu Renaşterea, arta devenise distinctă de ceea ce exprima. Trecuse din slujba credinţei în aceea a civilizaţiei, a unei imagini înfrumuseţate pe care omul şi-o făcea despre sine. în formele italo-franceze care cuceriseră Europa, «luminile» filozofilor nu se opuneau nicidecum celor ale iezuiţilor de la care învăţaseră retorica. Revoluţionarii francezi îl venerau pe David. Orice artă pe atunci însemna ierarhie.

Această ierarhie, Goya o respinge sau o ignoră.

Se susţine că Spania era obsedată de ea; dar eticheta de la Curte, ca şi ceremonialul bizantin, aparţinea religiei. «Statul sînt eu.» «Ce puţin sînteţi!» răspunde umbrei lui Ludovic al XlV-lea umbra aproape sacră a lui Filip al Il-lea. Spania trecea 70
pe atunci, pe bună dreptate, drept duşmana rafinamentului; se făcea de aceea eroarea de a o socoti barbară, şi ea îşi luase sarcina, din cînd în cînd, s-o dovedească lumii.

Secolul respecta literatura franceză şi pictura engleză. Aceasta se născuse din anexarea de către aristocraţie, prin Van Dyck, a unei părţi din opera lui Rubens: Tiţian avea să sfîrşească în Gains- borough. Calitatea artistică şi eleganţa erau aici contopite cu grijă. Dar pictorii englezi îşi respectau aristocraţia. Ce gîndea despre Curte domnul Goya, pictorul regelui? Pînă la Ferdinand al VII- lea, se pare că nu simţise nici un fel de ură pentru monarhiile de coşmar care s-au succedat sub ochii săi: mai curînd satisfacţia de a descoperi în persoana regelui simbolul absurdităţii universale, un bufon al lui Dumnezeu. Orice s-ar spune, îşi pictase aristocraţii fără duşmănie (femeile, deseori cu plăcere). Burghezii nu-l interesau decît ca personaje în comedia sa. în ceea ce priveşte ţăranii şi muncitorii, de-a lungul anilor, făcuse din ei ceea ce majoritatea pictorilor, a scriitorilor şi a muzicienilor făceau pe atunci: personaje pentru panourile de oglindă şi de operetă. Ce datora în primul rînd poporului, după cum am văzut, erau visele sale.

Aşadar el nu se considera un pictor aristocratic, şi în nici un caz «distins»; comparaţi *Tinerele,* aflate la Lille, cu Gainsborough, cu *Firma lui Gersaint* Dar comparaţi-le cu o figură de Chardin, şi veţi vedea cît de puţin burghez e Goya. Puţin îi păsa de societate, într-o vreme cînd totuşi aceasta avea atîta putere chiar şi asupra tuşei lui Fragonard sau Guardi. Iar burghezia nu-i era mai puţin indiferentă. Pentru el distincţia era un apanaj al poeziei. Chiar şi cele mai înfrumuseţate figuri ale lui Gainsborough suportă cu greu comparaţia cu *Antonia Zarate* atît e de adevărat că e mai bine să fii zînă decît ducesă. Să priviţi, după roşul somptuos atît de folosit pe atunci de pictorii englezi — în parte din cauza uniformelor — roşul mereu neliniştitor al lui Goya, care se

potriveşte atît de bine cu mota- 71 nul negru al micului *Manuel Osorio*. Feeria răs-
pîndită ici şi colo în tablourile sale, rezervată femeilor, cîtorva bărbaţi pe care-i iubea, copiilor, nu rezultă decît din acele combinaţii de culori ce nu pot fi reduse la un sistem. Nu era cîtuşi de puţin un propovăduitor al valorilor plebei: cele pe care le opunea valorilor aristocratice, fără să se sinchisească prea mult de ele, nu erau populare ci artistice. Arta sa nu-l are ca admirator ideal nici pe papă, nici pe rege, nici poporul, ci pe ceilalţi artişti.
Legat de popor era nu prin arta ci prin pasiunile sale. Şi nu-i vorba decît de ceea ce înfăţişează: ficţiunea la el e în alt mod revelatoare. Ea nu atacă numai calitatea socială în favoarea calităţii artistice; atacă ordinea din lume în favoarea misterului. Ce artă a Occidentului n-a încercat să conveargă spre acea parte divină din om? în secolul acela care s-a pretins al conştiinţei — şi al logicii, pînă la ghilotină — el introduce inconştientul. Figurile pline de emfază ale lui Sade au paloarea celor din închisori, în timp ce figurile lui Goya duc după ele nopţi de obsesii, dar şi unele şi celelalte au un duşman comun: acele «lumini» pe care şi Sade şi Goya îşi închipuie că le venerează. Omul raţiunii se străduia să ia locul sfîntului şi al eroului, iar lumea lui Saint-Just nu era în ochii acestuia mai puţin coerentă decît lumea lui Ludovic al XlV-lea. Iar David se potriveşte cu Saint-Just; dar cu cine se potriveşte Goya? Cu ideea că arta poate obţine adeziunea spectatorului, în viaţă sau pe cale de a se naşte, cu ajutorul unor voci *care nu se supun raţiunii*. Ca să se întîmple aşa, ar fi fost poate nevoie să se prăbuşească noţiunea de om pe care se întemeiase viaţa Europei.
Nu există un sistem al omului la baza artei lui Goya; şi e poate pentru prima oară, căci demonii Flandrei nu-l ignorau pe Cristos. Visul catedralei din Chartres era un sfînt, al Romei, un erou; visul lui Goya e un medium. Nu atît demonii cît fantomele l-au scăpat de îngeri. Drumul e liber: spre ce?
Se lasă călăuzit de instinctul că orice lucru sacru (căci ceea ce opune el frumuseţii, fie că ştie, fie 72
că nu, e totuşi sacrul) se întemeiază pe *conştiinţa* că există lumea cealaltă. Sacrul rămîne ascuns din pricina îndârjirii cu care omenirea îşi croieşte lumea pe măsura ei. Acest lucru care îl obsedează ne uimeşte prin caracterul său negativ: un negativ fotografic care sugerează pozitivul, o sticlă neagră prin care se întrezăresc astrele. Dar legătura care uneşte atrocele cu sacrul e puternică la un neam care de două mii de ani venerează un torturat. Şi Grecia, rămasă o Arcadie în memoria oamenilor, exprimă şi ea această legătură prin- tr-un zeu care îşi devorează copiii, prin spectrele şi prin ochii scoşi ai unui erou. Sacrul a cărui prezenţă invizibilă n-ar fi sugerată prin mituri, ca şi cea a vîntului cînd trece peste frunţile noastre, şi nu ni s-ar revela prin lumina cu care luminează drumul ce duce spre el, ar fi în mod necesar inexprimabil. Singurul mijloc de care dispune arta, pentru a încerca să-l exprime, e acela de a restabili contactul cu tot ceea ce nu face din artist decît ceva trecător: sîngele, misterul, moartea. Rezultă că recoltele nu sînt mai puţin veşnice decît urgiile, nici Cibella decît Persefona; dar şi că un artist nu-şi alege contactul său cu sacrul; şi că pentru aproape toate

artele, recoltele se strîng şi de pe pămîntul morţilor. Sacrul acesta care nu răzbeşte la suprafaţă sau nu ţîşneşte decît tul- burînd raporturile stabilite între oameni, îl sileşte pe Goya să-şi aleagă clipele, imaginare sau reale, cînd raporturile noastre sînt tulburate: jocurile, carnavalul, nebunia, corrida, monştrii, groaza, torturile şi noaptea. Nici dragostea, nici mai ales maternitatea. în *Dezastre,* nu desenează decît copii smulşi de la mamele lor; nu-i nici o femeie printre spectatorii care plîng în hohote în *Trei mai.*

Patrioţii săi înving sau mor aproape singuri, iar mulţimea, la el, n-are alt rol decît să privească. Singurul său Crist care te emoţionează e în grădina de pe muntele Măslinilor. Dacă nu se poate altfel, pictează ceea ce uneşte mulţimile (patriotismul, dar şi urgia), nu ce-ar putea uni cîteva fiinţe. Dragostea face şi ea parte din sacru, dar se află 73 la celălalt pol. . .

O asemenea singurătate îşi are limitele ei: căci Goya nu e profet, ci pictor. Dacă n-ar fi fost aşa, sentimentul vieţii, la el, şi-ar fi găsit exprimarea doar în predică ori în sinucidere. Dar el e un artist, şi acest sentiment devine astfel ireductibil la absurd: oricît de profundă ar fi dependenţa, oricît de statornică ar fi tainica pecete a morţii, artistul nu le crede dinainte învingătoare ale clipei aceleia de ameţeală cînd omul pune stăpînire pe ele; impunîndu-le transfigurarea dorită.

Nu pentru că înfăţişează torturile e Goya rivalul lui Dumnezeu cel care le îngăduie; ci pentru că face din fiecare din ele un strigăt al huetului nocturn scos de Prometeu. Rembrandt, care se stră- duie în mai multe rînduri să picteze *Pelerinii din Emaus,* înainte de a ajunge la forma definitivă care se află la Luvru, e preocupat desigur de punerea sa în scenă; dar nu de la ea aşteaptă el comuniunea cu clipa cea mai umil sfîşietoare a învierii. Nici de la chipul minunat al lui Cristos. El o caută în acea totalitate indivizibilă — şi ireductibilă la o singură reprezentare — care e marea operă de artă, ca şi Tiţian în *Pietă* de la Veneţia, ca şi Piero della Francesca în a sa *închinare a păstorilor.* Nici peisagistul Sung nu se distrează înfăţişînd ceaţa, ci exprimă prin ea comuniunea budistă a omului cu lumea. Iar sculptorul aztec aşteaptă, nu de la capul de mort, ci de la accentul pe care i-l impune, o comuniune mai obscură cu puterile nopţii. Pentru Goya, pictura e un mijloc de a ajunge la taină; dar şi taina e pentru el un mijloc de a ajunge la pictură. înfricoşătoarea mărturie pe care o aduce îi îngăduie să graveze genial, în aceeaşi măsură în care geniul îi îngăduia să aducă mărturie.

A vrut să facă gravuri; vrea acum să facă tablouri.

Şi arta sa e atît de aproape de a noastră tocmai prin supunerea spectacolului, sfîşietor totuşi, unei unităţi *de o altă natură.* Dar dacă Goya datorează eliberarea de stilul tradiţional urmăririi misterului, e evident că geniul nu şi-l datorează decît cuceririi unui stil propriu. Acest stil nu era de conceput fără lupta împotriva civilizaţiei, căreia Goya i-a fost un prevestitor; dar după ce civilizaţia a fost 74

pusă la îndoială, armonia lumii respinsă, se schimbă şi funcţia picturii. Fără îndoială, cei mai mari artişti legaseră geniul lor uneori de un sistem de reprezentări, şi totdeauna de o ordine a valorilor. Dar în acelaşi timp îşi continuaseră cercetările pur plastice care făceau din opera lor expresia acestor valori. Poussin credea în armonia lumii, dar şi în relaţia dintre un galben şi un albastru; şi mai ales în aptitudinea pe care o au un

anume galben şi un anume albastru de a exprima armonia lumii. Goya crede în forţa de transfigurare a unui galben şi a unui gri, a unor tonuri brune cu care pictează *Casa surdului*; la el însă culoarea e departe a fi legată de mister sau de sacru aşa cum e legată aceea a lui Poussin de armonie. Nu e în slujba afirmării a ceea ce există, ci a faptului că există; oarecum a unei interogaţii. Şi nu e în slujba nici a unei lumi raţionale, nici a unei lumi ordonate. Lumea lui Rembrandt era muzical ordonată, şi încă din plin. Cea a lui Goya nu e, ci numai arta sa, pentru că e artă. Goya îi poate vedea pe cei vii cu ochii unor fantome, dar trebuie ca aceste fantome să fie pictori. Nu e delirant, şi în plus mai e şi portretist. Şi presimte, cel dinţii, o pictură care nu acceptă altă lege decît cea a propriei sale dezvoltări imprevizibile. E ceea ce contemporanii noştri numesc pictura. O pictură care îşi găseşte propia sa lege, bănuită de mulţi pictori mari, dar pe care nici unul nu îndrăznise s-o proclame: primatul mijloacelor specifice asupra celor ale reprezentării; dreptul de a desena şi de a picta, nu pentru a obţine o iluzie, nu pentru a exprima cu cea mai mare forţă posibilă un spectacol, ci pentru a se exprima pe sine. îndrăzneala plină de nelinişte cu care folosea Goya verdele cînd a pictat calul din *Insurecţia de la 2 mai* e mult depăşită; culorile fantomelor sale nu mai au acum altă raţiune de a fi decît tablourile sale.

El nu-l anunţă pe cutare artist de astăzi: prefigurează întreaga artă modernă, pentru că arta modernă începe cu această libertate. Pictează *Vata cu ulciorul*, *Fierarii* (care la început erau spărgători de piatră). Pictează *Bătrînele*, capriciu stră- 75 lucitor, şi *Tinerele* unde lacurile se detaşează pe
nişte extraordinare materii cretoase. Unele din pînzele de atunci sînt cu atît mai frumoase cu cît în ele se contopesc sufletele sale succesive. Vechea chemare rămîne. *Tinerele, Tio Paquete*, chiar şi ultimele *Maja în balcon* şi *Junta,* sînt tot portrete.
Dar Tio e orb, tinerele femei sînt pandantul bătrîne- lor care cheamă moartea; umbrele cavalerilor din spatele acelor *Maja* sînt ale demonilor din *Capricii;* Junta pare să vegheze agonia Spaniei.
De mult timp, pe măsură ce elibera formele de iluzie printr-o linie care nu era, ca la Manet, nici impresionistă, nici expresionistă — aşadar: pe măsură ce renunţa la volum, de pildă în *Nimeni care să le sară în ajutor*, i se întîmpla, în alte figuri, să-i sacrifice totul. Nu modelului ci volumului în sine, acela al sumerienilor şi al unor precolumbieni, care e de cele mai multe ori legat de arhitectură. Soldaţii din *Trei mai* fac parte din categoria asta. Şi alţi soldaţi din fundalurile *Dezastrelor.* Şi Iudita, tulbure şi masivă Nemesis. Şi toţi cîntăreţii din *Pelerinaj la San Isidro*, şi figura de acolo din stînga — purtătoarea de amforă fără amforă — şi dealurile imaginare, şi mai ales masa compactă a grupului principal, despărţită de omul cu capa şi care vine după o fisură adîncă de culoare deschisă. Arta asta care se întrezărea în *Slujba pentru lehuîţe* n-a dus la *Tăptăreasa din Bordeaux*, ci la *Iosif din Calasanz*• Arta ce refuză să fie un real înfrumuseţat nu poate fi decît culoare sau arhitectură, sau amîndouă în acelaşi timp? Goya anunţă aici pe Manet, pe Dau- mier şi unul din accentele lui Cezanne. Pentru ca ultimul să se nască, va trebui doar — doar... — ca arta să fie golită de pasiunea metafizică care-l pustia pe Goya, ca ea să devină unica sa preocupare, în cîteva din ultimele portrete ale lui Goya, în cîteva din ultimele sale

pînze, aşa va fi. Omul acesta pentru care visul e a doua viaţă,^ şi poate chiar prima, eliberează pictura de vis. îi dă (nu într-o ultimă zvîcnire, ca la Hals înainte de moarte, ci cu perseverenţă) dreptul să nu mai vadă în real decît o materie primă şi nu pentru a face un univers înfrumuseţat cum s-au străduit poeţii, ci pentru a face din ea universul specific pe care-l cunosc muzicienii. 76

VI. «IDEI MAI BUNE DECÎT ALTĂDATĂ . . . »

Providenţiala descoperire a litografiei (ochii slăbiţi nu-i mai îngăduie să graveze cu apă tare) îi transformă desenul care, deşi o permanentă prospectare, prea era pregătirea şi consecinţa gravurii sale pentru ca metamorfoza acesteia să nu-l modifice. Petele sînt acum nedesluşite, accentele se estompează. La fel ca odinioară el se fereşte de rafinamentul italienesc, astăzi neoclasic, dar printr-o scriitură timidă în faţa pietrei, ca a tuturor litografilor dintîi.

între visul (sau modelul) şi desenul său în creion pare să se interpună acea sepia de altădată, faţă de care desenul n-ar fi decît o replică şovăitoare. Acvafortele sale nu mai sînt altceva decît gravură; compoziţiile, portretele sale nu mai sînt altceva decît pictură; dar desenele au ca materie o linie tremurătoare şi puţin mai apăsată, deseori albicioasă, asemănătoare cu aceea a acvafortelor în care folosise tehnica lui Tiepolo. Parcă s-ar fi întors în tinereţe. Pînă în ziua cînd descoperă că materia litografiei nu e numai negrul, ci şi albul.

E ceea ce descoperise odinioară despre acvaforte. La Bordeaux, unde n-a putut să-şi aducă cu el monştrii pe care-i pictase, îi desenează din nou; în desenul acesta tremurător, îmbătrînesc şi ei. . . Dar şi de data asta, ca şi la San Fernando, ca şi cu noaptea din *Capricii*, a găsit soluţia. întinzînd mai întîi pe toată piatra un cenuşiu din care va smulge alburile cu răzătoarea, reintră în stăpînirea ne- 77 grului, a materiei, a liniei violente şi decisive:

accentul pe care-l dă culorii. Aşază piatra ca o pînză pe şevalet. Nu-şi mai ascute creioanele, le întrebuinţează ca pe nişte pensule. . . Caută efectul de ansamblu care cere să te dai îndărăt, cum făcea în faţa tablourilor, dar ceea ce nimeni, mult timp, nu va cere de la litografie. Şi isprăveşte cu lupa, nu din grijă pentru detaliul pe care-l ocolea, ci pentru că ochii nu-l mai ţin. . .

Atunci mina tremurătoare din desenele cu creioane ascuţite redevine bătrîna labă atotputernică. Nu pentru monştri; pentru cealaltă pasiune statornică pe care a avut-o în viaţă, cea dinainte de fantome şi în faţa căreia acestea nu avuseseră întîietate: chiar sub glasul spaimei, el auzea gongul surd al sîngelui. E şi de astă dată ecoul urletelor războiului, reîntoarse în urechile sale, vocea seculară a Spaniei abandonate: taurul. îi consacrase pe vremuri patruzeci de planşe şi o mulţime de tablouri. *Tauromabia* era o splendidă culegere; în ciuda unei aparente repetiţii în care părea că i se iroseşte talentul, fiecare din compoziţii, cu excepţia celor cîteva planşe documentare din care altminteri nu lipsea pecetea maestrului, regăsea marele accent. Există în oricare corrida un amestec de spectacol de circ (cu partea sa primejdioasă, doar echilibriştii mor şi ei cîteodată) şi de comuniune a sîngelui. Goya mergea de la spectacol la

comuniune, de la plăcerea lui de *aficionado* [4] la celebrarea unui sacrificiu. Petele sale de un negru de pe altă lume nu lipseau din aceste execuţii, cum nu lipseau nici din scenele de vrăjitorie. Iar taurul, oricare ar fi fost subiectul gravurilor, era întotdeauna taurul. Hărţuit de cîini, de picadori, de banderilleros nu-şi pierdea niciodată neclintirea aceea îndesată pe care i-o dădea Goya în faţa suliţelor, neclintirea din care va ieşi să ucidă: în planşele următoare, pe coarnele sale abia plecate aveau să se zvîrcolească oameni ucişi sau cai spintecaţi. Şi ce rol a avut în arta lui *Francisco de los Torros* îmbinarea asta dintre moarte,
joc şi acea parte nocturnă a lumii! Desigur în cor rida, în deghizaţii şi în jertfele ei el vedea un carnaval sîngeros. Din atîtea accidente şi ispràvi uitate, rămîne, după ce-ai închis albumul, silueta animalic eroică atît de des ivită pe cerul de deasupra crestelor Aragonului, aşa cum odinioară, pe platformele promontoriului din Creta, răsărise Minotaurul.

Cu toate acestea, taurii pierd şi ei bronzul muşchiulos pe care li-l dădea acvafortele. Goya caută pe dibuite strălucirea la care va ajunge pictura sa. Căci tot mai pictează în acea sfîşietoare lumină în [care apropierea morţii îi uneşte pe Tiţian, pe Hals, pe Rembrandt, pe Michelangelo, moşnegi obosiţi de viaţă dar nu şi de pictură, scăpaţi în sfîrşit de oameni şi pictînd numai pentru ei înşişi. Pictorii îmbătrînesc, dar nu şi pictura lor. . . Lucrează la ultimele portrete, la *Maica*, la *Călugărul*. Singurătatea sa bîntuită acum şi de veşnicie a întîlnit surzenia beethoveniană. Dar desenele se epuizează. Ar trebui să le schimbe maniera, să găsească, în guaşă desigur, echivalentul albului pietrei răzuite. Trece prin Paris, vede, fără să le ia în seamă, *Masacrele din Chios.* Desenează omul-schelet, îmblînzitorul de şopîrle şi şerpi, idiotul; alţi cîini zburători, cîţiva diavoli întîrziaţi. . . Spania însăşi, despre care el ştia că dacă n-ar fi existat el, n-ar fi fost aceeaşi în reveria oamenilor, se îndepărtează. . . Şi totuşi, doar ea îl mai cunoaşte. Doar cîţiva artişti ştiu că el e altceva decît un rege al pitorescului. Căci doar pentru Spania spaniolismul său era cînd modern, cînd naţionalist, niciodată însă exotic. Mantilele lui, călugării, torturile, pentru Anglia şi pentru Franţa ţineau de teatru, dacă nu chiar de vis. La Paris, un strangulat era o ficţiune: un ghilotinat n-ar fi fost. (El desenează de altfel şi ghilotina, dar numai pentru el, şi fără să-şi regăsească geniul.) La Londra, personajul din *Vizita* era în primul rînd un călugăr; la Madrid, el era milenara fantomă venită din împărăţia morţilor pentru a cere dreptate, iar tăcuta lui neclintire face să amuţească toate şoaptele oamenilor, şi pînă 79 şi zgomotul îndepărtat al mării. Se gîndeşte la noi
Capricii; are «idei mai bune decît altădată». Tuşa lui apăsată face acum să iasă la iveală schematismul din *Cristos pe muntele Măslinilor,* carapacele preoţilor din *Iosif din Calasan^* şi din *Slujba pentru lehu'^e.* O pictură crochiu din care nici un tablou n-ar fi putut ieşi, care nu caută lumina, pi o pulbere de culori la care Monticelli va încerca mai tîrziu să răspundă ca un biet ecou melancolic, ivit din desenele sale tremurătoare. Taurii care, călăriţi de corbi, treceau pe cer, cei care cădeau de-acolo ca o ploaie într-unul din ultimele *Disparates*, reapar, abia puţind fi desluşiţi în halucinaţia epică din ultima *Corrida*. Nu mai vedea de loc

[4] Amator pasionat (în spaniolă în original) (n.t.).

lumea pe care n-o mai auzea; începe să nu-şi mai poată vedea nici măcar creioanele. . . Zdravănă *Sacagioaică* a ajuns *Lăptăreasa din Bordeaux:* e tremurătura din ultimele tablouri ale lui Tiţian. . .
Curînd pictorii vor uita cu preţul cărei angoase ridicase omul acesta, împotriva întregii culturi în care se născuse, arta sa solitară şi disperată. Nu vor reţine din cenuşa aceasta încă orbitoare decît afirmarea individului, metamorfoza lumii în tablouri. Totuşi...
« într-o asemenea noapte Jessica...» într-o asemenea noapte, bătrînul surghiunit care, din pricina surzeniei, fugea la bîlciuri şi manejuri, pentru a evita palavrele care-i strîngeau pe tovarăşii săi la negustorul de ciocolată din Valencia, tot se mai străduia să-şi facă auzită vocea cea mai lacomă de absolut şi cea mai izolată de el, pe care arta a cunoscut-o vreodată. Poate într-o asemenea noapte, desenînd pe jumătate orb *Colosul care adoarme*, şi-a amintit că a scos la iveală din veşnica spaimă, pe deasupra strigătelor înfundate ale diavolilor posedaţi şi ei, celălalt *Colos* al cărui chip neliniştit visează printre aştri. . .
Pe urmă, începe pictura modernă.

SUMAR

Apdrut 1970. *Coli de tipar 3,33. Planşe tiefdruck 36. C.Z, pentru bibliotecile mari* 7. C.2. *pentru bibliotecile mici 7,74 76.*
întrepr. poligrafică „Arta Grafică " Calea Şerban Vodă 133, Bucureşti
Republica Socialistă România Comanda Nr. 125H.

[1] Păpuşă din paie şi cîrpe care se aruncă în sus cu o pînză; obicei practicat în perioada Lăsatei-Secului de carne (în spaniolă în original) (n.t.).

13 [1 2] Nebunii (în spaniolă în original) (n.t.).